250000 руб.

8'99

МАСТАЦТВА

Індэкс 74958

Руслан Вашкевіч. Second Hand. Алей, 1997. 40х30.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 1999. № 8. I – 56.

ISSN 0208—2551

8'99

МАСТАЦТВА

Уладзімір Лукашык. Перааdоленне. Змешаная тэхніка, 1987.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

8'99

ЖНІВЕНЬ (200)

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта па друку Рэспублікі Беларусь.

На першай старонцы вокладкі: **Ізраіль Басаў. Гутарка (Барацьба). Алей, 1993. 57x77.**

ТЭАТРАЛЬНАЯ АНТРЭПРЫЗА: МАСТАЦТВА АБО КАМЕРЦЫЙНАЯ КРАМА?

Альтэрнатыўны тэатральны рух існуе ў Беларусі не адно дзесяцігоддзе. Пачынаўся ён з пазапланавых пастановак на малых сцэнах. Творча не запатрабаваныя, не задаволеныя рэжысёры і акцёры гуртаваліся для самайстойнай працы. Ставілі любімыя літаратурныя творы, якія іншым шляхам ніколі б не трапілі ў рэпертуар. Спектаклі на малых сцэнах вылучаліся сярод шараговых пастановак тае пары, але былі адзінкавыя. Напрыканцы 80-ых узнік тэатральны студыйны рух. Кожны, хто лічыў, што здатны на больш змястоўнае і наватарскае існаванне ў прафесіі, адкрываў свой тэатр. Энтузіястаў было шмат. Напрыклад, у фестывалі "Студыйныя каляды-91" прымалі ўдзел адзінаццаць тэатраў-студый з Мінска. Час існавання большасці з гэтых калектываў быў непрацяглы. Матэрыяльныя цяжкасці, адсутнасць дзяржаўнай датацыі зрабіліся непераадольнай перашкодай для гэтых калектываў. Многія знікалі гэтак раптоўна, як і нараджаліся. Але хваля студыйнага руху не прамінула бясследна, галоўны ягоны набытак — рэжысёры сярэдняга пакалення, на якіх ужо сёння шмат у чым трымаецца сцэнічнае мастацтва. Гэта Віталь Баркоўскі, Уладзімір Матросаў, Вітаўтас Грыгалюнас, Уладзімір Савіцкі, Рыд Таліпаў, Вячаслаў Іназемцаў, Сяргей Кавальчык. Быў сярод іх і Мікола Трухан. Канец 90-ых азнаменаваны аднаўленнем тэатральнага руху, але зусім на іншай аснове. Новыя тэатральныя калектывы цяпер кіруюцца вопытам заходніх тэатральных антрэпрыз. Іх кіраўнікі добра разумеюць, што дзеля таго, каб існаваў тэатр, неабходны сродкі, трывалае фінансаванне. Дзейнасць гэтых калектываў найчасцей застаецца па-за ўвагай тэатральнай грамадскасці, бо ўсе яны існуюць без уласных памяшканняў, свае спектаклі паказваюць час ад часу. Дый грошы на пастаноўкі знаходзяцца з вялікімі цяжкасцямі. А што будзе заўтра — не ведае ніхто...

Галоўных асоб існуючых у Мінску недзяржаўных тэатраў "Мастацтва" запрасіла да размовы за "круглым сталом". У ёй прынялі ўдзел: мастацкі кіраўнік тэатра-студыі "Жэст" Вячаслаў Іназемцаў; мастацкі кіраўнік 1-ай прыватнай антрэпрызы "Тэатральныя зоркі" Мадэст Абрамаў; акцёр і рэжысёр Аляксандр Гарцуеў; прадзюсер спектакля "Гэта ты, Моцарт!?" (антрэпрыза "Проста тэатр") Аляксандр Астроўскі; мастацкі кіраўнік Малога тэатра г. Мінска Ігар Забара; тэатральныя крытыкі Тацяна Арлова і Людміла Грамыка.

Л.Грамыка. Антрэпрыза — гэта прыватнае відовішчнае прадпрыемства. Так мы назавём усе недзяржаўныя тэатры, якія існуюць у Мінску, і паспрабуем разабрацца, што з імі адбываецца — з пункту гледжання прадзюсера, рэжысёра, акцёра, крытыка.

В.Іназемцаў. Я ведаю толькі адно: спосабаў існавання недзяржаўных, так бы мовіць, альтэрнатыўных тэатраў можа быць шмат. І пры гэтым я нават не ведаю, як нашу групу "абазваць". Таму што "Жэст" — увогуле не тэатр у арганізацыйным сэнсе слова. Творчы арганізм — і ўсё. У нас нават няма сваёй пячаткі. Няма ніякіх "арганізатараў гледачоў" — ні тут, ні калі мы выязджаем за мяжу. Дарэчы, на Захадзе таксама ёсць такое размежаванне: ёсць дзяржаўныя тэатры і ёсць вольныя тэатры. Але гэта зусім не азначае, што адны знаходзяцца выключна на ўтрыманні дзяржавы, а другія бегаюць у пошуках заробку па вуліцах, хоць там таксама шукаюць спонсараў і фонды. Няпраўда і тое, што тэатры здатныя самі сябе пракарміць. Мне здаецца, што сапраўды прыгожы спектакль паставіць так, каб ён сам сябе акупаў, — немагчыма. Напрыклад, мы зарабляем грошы на гастролях за мяжой, а гэта дазваляе нам нейкі час іграць свае спектаклі тут.

Мадэст Абрамаў.

М.Абрамаў. На маю думку, пры той сітуацыі, якая склалася ў Беларусі, антрэпрыза проста немагчымая. Хоць мы якраз і спрабуем быць антрэпрызай — збіраць на кожны спектакль новую групу акцёраў, тэатральных зорак. У нас цудоўныя акцёры, але, на жаль, зусім не "раскручаныя", іх ніхто не ведае. Нашы акцёры існуюць ва ўмовах нейкай жудаснай правінцыі і вядомыя толькі вельмі вузкаму колу спецыялістаў і аматараў тэатра. Гэта і разбурае асновы антрэпрызы, дзе збіраюцца людзі, якія мараць зрабіць што-небудзь цікавае.

Тацяна Арлова.

Катастрофа ў тым, што мы не можам зробленае прадаць. У мяне такое адчуванне, што хутка загінуць апошнія парасткі гэтага тэатральнага руху, як бы мы яго ні называлі. І толькі таму, што акцёры сёння нікому не патрэбныя. Пры такой тэатральнай сітуацыі абыякавасць дзяржавы да нас — надзвычайная. Арэндную плату павялічылі да неверагодных памераў. Са ста зробленых рублёў 78 — ідуць на падаткі. А я гатовы маліцца на майго шэфа за невялічкую дэкарацыю, якую ён нам забяспечвае. Апошнім часам мы нават выехаць нікуды не можам, таму што для гастроляў у Гродне нам трэба купіць ліцэнзію, якая каштуе 500 мінімальных зарплат! Я разумею, калі да нас прыязджаюць акцёры з Масквы, каб зарабляць тут грошы, з іх неабходна патрабаваць ліцэнзію. Але ж мы даём працу і прапагандуем сваіх акцёраў — Шэлестава, Ткачонка, Клебановіч. Акцёры рэпеціруюць бясплатна, па начах, працуюць у свае выхадныя дні — з-за павагі і любові да тэатра. Яны на самай справе служаць мастацтву! Не будзе гэтай аддушыны — і без яе многія задыхнуцца. Да таго ж хоць і капейкамі, але мы дапамагаем нашым акцёрам пражыць. Думаю, што проста неабходна змяніць да нас стаўленне. Бо мы — вытворцы. Мы нічога не перапрадаём — мы вырабляем уласную прадукцыю. Менавіта таму і трэба прыраўняць нас да вытворцаў. Усе астатнія праблемы вырашальныя. Таленту ў нас хопіць на ўсё. Пакуль жа кожны, хто займаецца антрэпрызай, выцягвае яе ўласным гарбом. І асаблівых перспектыў я тут не бачу.

Вячаслаў Іназемцаў.

Л.Грамыка. Сёння не варта казаць пра існаванне ў Мінску нейкіх камерцыйных тэатраў. Усе недзяржаўныя тэатры, якія спрабуюць ісці асаблівым шляхам, безупынна змагаюцца за выжыванне. Права сказаць нешта ўласным голасам неабходна адваёўваць "вялікай чалавечай крывёю".

Аляксандр Астроўскі.

А.Гарцуеў. І разважаць сёння трэба пераважна пра фінансавыя праблемы. Умовы нашага існавання такія, што размова пра творчасць, пра якасць спектакляў наўрад ці магчымая. Зусім нядаўна адбылася прэм'ера майго ўзноўленага спектакля "Знайсці Элізабэт". Напярэдадні прэм'еры ў нас была толькі адна рэпетыцыя на сцэне. Таму што арэндны дзень каштуе так шмат, што мы вымушаны рэпеціраваць дзе заўгодна — у падсобных памяшканнях, у нейкіх пакоях і г. д. Калі і надалей у нашай справе не вылучаць вытворцаў і пасрэднікаў — выжыць будзе проста немагчыма. Я думаю, што ідэя велізарных ліцэнзій і неверагоднай арэнднай платы ўзнікла ад рэальнага існавання тых расійскіх зорак, якія едуць да нас "касіць" грошы. Напрыклад, нядаўна ў Мінску гастраляваў нібыта Ленком. На самай справе — ніякі не Ленком... Напачатку прыехаў абслугоўваючы персанал. Для сваіх спектакляў у нашым тэатры яны сабралі рыззё ад касцюмаў. Я дзівіўся: няўжо акцёры апрануць гэтыя анучы?! Апранулі! Бо яны сюды прыехалі — "касіць". І я разумею, чаму ў гэтым разе патрэбна ліцэнзія. Яны ў нас робяць грошы. Перапрадаецца чужы тавар нізкай якасці, і пры гэтым скарыстоўваецца слава кінаакцёраў, вядомых на ўсёй постсавецкай прасторы. Разважаць пра мастацтва, пра тэатральны працэс тут увогуле не трэба. Але ўсё гэта не мае ніякіх адносін да людзей, якія сабраліся тут сёння. У нашых калектывах займаюцца справай, займаюцца тэатрам па-за дзяржаўнай сістэмай. І зусім не дзеля грошай. Ёсць магчымасць дадатковай творчай рэалізацыі, якой не існуе ў дзяржаўнай структуры, дзе пераважае план, пракат, усялякага кшталту абавязалаўка. Да таго ж я хачу працаваць больш. Думаю, што варта звярнуцца ў міністэрства з нашымі праблемамі, з просьбай аб памяншэнні падатковага ціску для калектываў, якія не займаюцца пракатам чужых спектакляў. Тэатральны спектакль, на які акцёры выдаткоўваюць свой вольны час, — мае права на існаванне.

Ігар Забара.

А.Астроўскі. Я зарабляю грошы іншым спосабам, не тэатрам, займаюся камп'ютэрнай графікай, мультыплікацыяй, вытворчасцю ролікаў... У нашым тэатры мы іграем спектакль "Гэта ты, Моцарт!?" і таксама 78 працэнтаў заробку аддаём дзяржаве. І збіраем капеечкі, каб хоць неяк выжыць. Зарплату акцёрам я плачу са сваіх ганарараў за зробленыя рэкламныя ролікі. На свае спектаклі мы многіх запрашаем бясплатна: усё роўна грошай не заробім, дык хоць бы глядач быў. Але вось што яшчэ цікава. Як і належыць, мы плацім за арэнду, а потым пасля кожнага спектакля да мяне падыходзіць увесь клубны персанал, усе касіры, вахцёры, прыбіральшчыцы, і кажуць: "У нас так прынята, той, хто праводзіць мерапрыемства, плаціць кожнаму з нас дадаткова". Хутка мы сыграем апошні спектакль, і я ўсё складаю ў куфры да восені. Таму што моцы больш няма! Усе акцёры перажываюць, але гэта — вымушаная мера.

І.Забара. Ёсць такое паняцце, як стомленасць металу... Думаю, гэта мае адносіны да ўсіх, хто спрабуе займацца тэатрам самастойна. Праблем становіцца ўсё больш і больш. Асабіста мяне ўсе гэтыя варыянты з дыванком і ў трыко на пустой пляцоўцы больш не задавальняюць. Хочацца, каб спектакль быў відовішчам, а для гэтага неабходны сродкі. Часы спонсараў паспяхова мінулі, і цяпер іх не знайсці. Калі ж прыходзіш у Міністэрства культуры, сродкі знаходзяцца з вялікімі цяжкасцямі, нават калі гэта беларускі праект. Хоць гледачы і не дзеляць нас на дзяржаўныя і недзяржаўныя тэатры, гледачам усё роўна. Быць можа, варта, калі гэта цікавы праект, усё ж падтрымаць яго з дапамогай Міністэрства культуры? Бо грошы ідуць не ў нечую кішэню, а на пастаноўку спектакля. Упэўнены, што калі б гэтыя праблемы былі вырашаны, з'явілася б намнога больш патрэбных, цікавых і добрых спектакляў. Дарэчы, толькі два працэнты акцёраў з дзяржаўных тэатраў могуць пахваліцца тым, што занятыя, як кажуць, "пад завязку". І ўсе хочуць працаваць, усё роўна — у антрэпрызе, у іншых тэатрах. Калі я прыходжу ў Міністэрства культуры і прашу дапамагчы, на мяне глядзяць сумнымі вачыма (і я іх цудоўна разумею) і кажуць прыкладна наступнае: "Забара, мы — чыноўнікі, мы прадстаўляем інтарэсы дзяржавы, а да вас ставімся як да камерцыйнай крамы на Камароўцы". Вось такія адносіны да нас адчувальныя ва ўсім. І нізкі паклон тым тэатрам, якія яшчэ нас да сябе пускаюць.

Л.Грамыка. Атрымліваецца даволі цікавая рэч: тыя тэатры, якія абвяшчаюць, што яны вольныя, незалежныя, самастойныя, спадзяюцца на падтрымку дзяржавы? У нас так і атрымліваецца: нам кепска, але ва ўсім вінавата Міністэрства культуры...

М.Абрамаў. Міністэрства культуры мусіць зрабіць адзінае: выйсці ў Міністэрства фінансаў з абгрунтаваннем таго, што падаткі з нас трэба браць як з вытворцаў. Вось і ўсё. І калі мы маем мастацкую каштоўнасць, калі тое, што робім, на самай справе цікава — пра нас будуць пісаць крытыкі. Гэта таксама немалаважна для таго, каб нармальна існаваць у тэатральным працэсе.

Т.Арлова. Я шмат гадоў хаджу на антрэпрызы, усе вашы спектаклі бачыла і ведаю. Не магу сказаць, колькі разоў пракрычала, прагаварыла, напісала пра тое, што ёсць людзі, якія гэтым займаюцца, на якіх неабходна звярнуць увагу. Так, вядома, трэба "раскручваць" нашых тэатральных зорак. І сёння для гэтага вельмі спрыяльная сітуацыя, таму што глядач пайшоў у тэатр. Ён ходзіць паўсюль. І на гэтай хвалі можна выпускаць друкаваную прадукцыю, выступаць па радыё, на тэлебачанні. Як гэта робіць спадар Ушакоў, рэкламуючы свой спектакль "Сублімацыя кахання" праз акцёра Анатоля Кота, які працуе на радыё. І ўсім трэба гэта абавязкова рабіць. З іншага боку, сёння варта падумаць і пра мастацкі ўзровень антрэпрызы, пра тое, што і як робіцца. Хваля недзяржаўных тэатраў узнялася ў канцы 80-ых, тады, калі ўзнік студыйны рух. Гэта была альтэрнатыва заімшэлым дзяржаўным тэатрам, на той час

Людміла Грамыка.

Аляксандр Гарцуеў.

"Знайсці Элізабэт". Экзерсіс у духу Р.Тама. Малы тэатр (г. Мінск).
"Традыцыйная кухня вострава Рукю". Тэатр пластычнага гратэску "Жэст".
"ART" Я.Рэза. Малы тэатр (г. Мінск).
"Скарпіён" паводле Л.Андрэева. Малы тэатр (г. Мінск).
"Пяць вечароў" А.Валодзіна. Першая прыватная антрэпрыза "Тэатральныя зоркі".
"Вяртанне" ("REVERSIO-I"). Тэатр пластычнага гратэску "Жэст".

сапраўды недзеяздольным. Сёння ад гэтага студыйнага руху застаўся, бадай, толькі Вячаслаў Іназемцаў са сваім "Жэстам". Але ўзніклі новыя калектывы. Узнік эстэцкі калектыў Ігара Забары, узнік рэпертуарны тэатр Уладзіміра Ушакова, у якім усе спектаклі пра каханне. Існуе тэатр Мадэста Абрамава, які працуе над псіхалагічна складанай, змястоўнай драматургіяй. Да яго пайшлі акцёры, не задаволеныя справамі ў дзяржаўным тэатры. І ён дакладна зразумеў, чаму сумуе сёння акцёрская душа. І гэты праект заслугоўвае сур'ёзнай увагі.

Але... у найскладаных фінансавых умовах, у няўпэўненасці і няпэўнасці, у тым, што дзяржава не заўважае гэтыя калектывы, для іх ёсць вялікая небяспека. Каб уся гэтая ініцыятыва не ператварылася ў мастацкую самадзейнасць. На жаль, існуюць такія прыклады. Нават калі ў антрэпрызе працуюць прафесійныя акцёры, іх работа, спектаклі моцна нагадваюць мастацкую самадзейнасць. Калі пераход у іншую якасць не адбудзецца — тады канец. Пакуль жа антрэпрыза трымае высокі прафесійны ўзровень, скажам, як у "Арце", — гэта з'ява ў сённяшнім тэатральным жыцці. Вы мусіце быць канкурэнтнымі, і толькі ў канкурэнтнай барацьбе будуць узнікаць цікавыя спектаклі. Дзяржаўны тэатр, нават калі ён сядзіць ціха і нічога не робіць, нікуды не імкнецца, усё роўна будзе заўважаны. Для таго, каб на вас звярнулі ўвагу, трэба вельмі моцна вырывацца наперад. Мы сёння тут, вядома ж, нічога не вырашым. Дарэчы, мы з нашай тэатральнай газетай "Арлекін" — такая ж самая антрэпрыза, толькі крытычная. І калі ў вас ёсць жаданне штосьці зрабіць, варта паспрабаваць арганізаваць фестываль недзяржаўных тэатраў.

Л.Грамыка. Увогуле, ці разумна дзяліць мастацтва на дзяржаўнае і недзяржаўнае, калі гэта мастацтва?

Т.Арлова. Усё даўно падзеленае. Успомнім, што міграцыя акцёраў пачалася толькі гадоў дзесяць таму. А раней нават перайсці ў іншы тэатр было нельга. Сёння магчымы альтэрнатыўны тэатральны рух. І гэта — прагрэс, творчасць, якая не горшая, а іншым разам нават лепшая, больш цікавая. І моладзь цяпер якраз больш ходзіць на такія спектаклі, чым на афіцыйныя. У Мінску ўсе паважаючыя сябе людзі паглядзелі "Арт", а афіцыйна прызнаных спектакляў многія не бачылі.

Л.Грамыка. Такім чынам, мы акрэслілі мноства "невырашальных праблем". Але кожны з вас прадстаўляе тут свой маленькі тэатр, таму мне хацелася б задаць усім адно і тое ж пытанне: "І які чорт панёс вас на гэтую галеру?"

А.Гарцуеў. Можа быць, у мяне яшчэ ўзрост такі цікавы, і я не стаміўся. Але мне мала таго, што я раблю ў Купалаўскім тэатры, дзе, дарэчы, дастаткова заняты як акцёр. Мне цікава займацца рэжысурай. Мне не забараняюць ставіць спектаклі і ў сваім тэатры. Але там існуюць пэўныя рамкі, спланаваны рэпертуар і г. д. У Малым тэатры ў Забары я лёгка рэалізую ўласныя жаданні. Паспяваю паставіць у Купалаўскім, паспяваю ў Забары — тады я адчуваю сябе на месцы. Руціннасць і цяжкавагавасць дзяржаўнага тэатра — не ягоная віна, а ягоная бяда. І я вельмі ўдзячны за тое, што ў Мінску існуе такая пазадзяржаўная структура, дзе можна працаваць. Можна прапанаваць свае паслугі, рэалізаваць свае задумы, увасобіць, здзейсніць, наталіць прагу творчасці. Грошай, праўда, няма. Але нават гэта не робіцца вялікай перашкодай. Я ведаю, што Забара пазычае грошы, каб штосьці ажыццявіць. Потым аддае даўгі, а аддаваць няма чым... Але спектаклі існуюць. Хоць за "Арт" ён дагэтуль не разлічыўся, але спектакль — ёсць! Вось што класна!

І.Забара. У мяне ўсё вельмі прымітыўна. Я проста не люблю падначальвацца. У мяне, відаць, кепскі характар. Зараз я сядзеў і думаў: "Сапраўды, чаму я палез у гэтую справу?" Мне не падабаецца, калі спускаюць рэпертуар, калі нехта размяркоўвае ролі. Напэўна, менавіта таму я сварыўся, канфліктаваў, разыходзіўся з усімі. Мне проста неабходна ўсё гэта рабіць самому. Не люблю начальнікаў... Потым, на нейкім этапе, практыка паказала, што мала не любіць, трэба яшчэ ўмець самому быць начальнікам. Пакуль, праўда, я яшчэ не зусім навучыўся, і наш маленькі механізм раз-пораз дае збоі. Я хачу сам выбіраць, каго запрашаць на пастаноўкі, і хачу сам быць апошняй інстанцыяй. Можа быць, гэта нейкае хваравітае самалюбства. Але думаю, што кожны, хто ідзе ў альтэрнатыўную тэатральную структуру, хоча сам быць сабе гаспадаром. Я працаваў у такім непаваротлівым дзяржаўным тэатры, што няхай бог крые! Гэта быў Валагодскі ордэна "Знак пашаны" абласны драматычны. Там такія традыцыі, гэта такі карабель, у якім толькі два выйсці: або спіцца, або застрэліцца! А ў тыя трупы, што сняцца мне па начах, мяне не запрашаюць; дый не тут яны знаходзяцца. Таму я і спрабую стварыць усё сам.

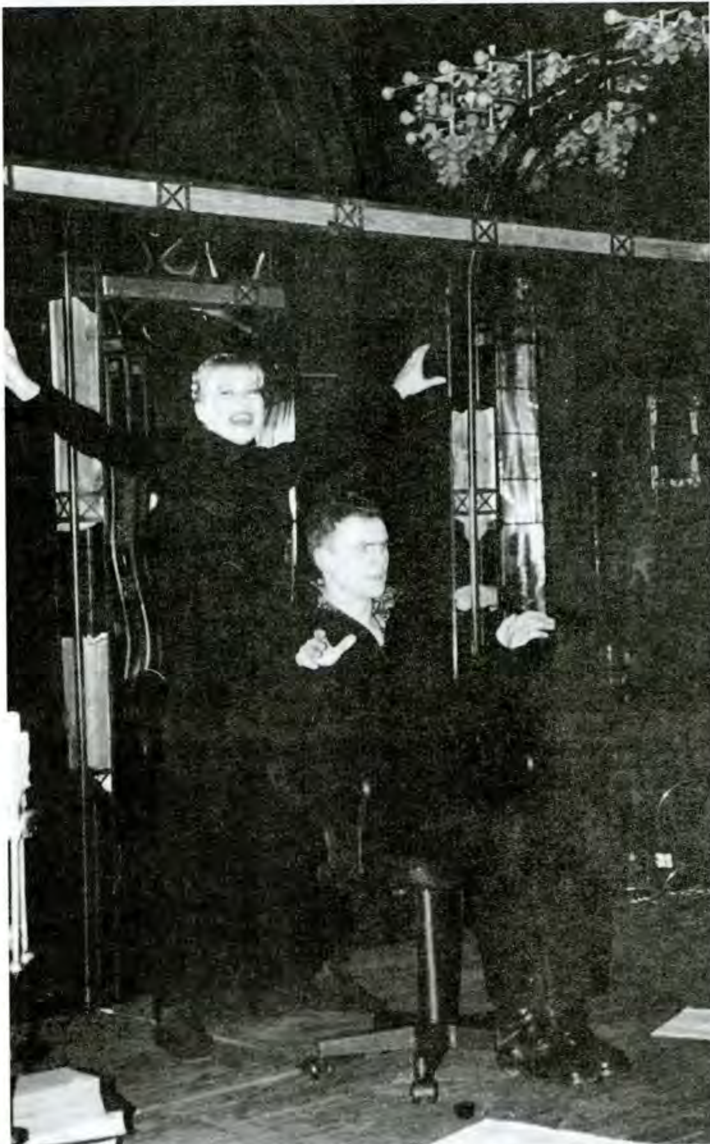
М.Абрамаў. Я хачу ставіць спектаклі. Мне ўсё роўна дзе. Тое, чым я займаюся, мне вельмі падабаецца, я атрымліваю ад гэтага велізарнае задавальненне і больш нічога рабіць не ўмею. Астатняе мне нецікава. І я ўсё роўна буду ставіць, калі не ў дзяржаўных тэатрах, дык у антрэпрызных. Тут я раблю тое, што люблю, што хачу рабіць. Няхай штосьці атрымліваецца, а штосьці не — гэта як у каханні. Да таго ж мне здаецца, што ў Беларусі цалкам вытаптана прастора псіхалагічнага тэатра, увасобленага ў творы не вельмі добрай якасці. І тут парушана самае галоўнае... Мне вельмі падабаецца спектакль "Арт", пастаўлены Мікалаем Пінігіным, — таму што ён без музыкі і каменяпадаў. У ім ёсць дакладна ўгаданы, схоплены жанр і толькі тры акцёры, якія разумеюць, што гавораць, дзеля чаго існуюць на сцэне і што паміж імі адбываецца. Менавіта гэта тэатральная традыцыя заўсёды маладая. І для мяне яна самая галоўная і цікавая. І таму да мяне ў антрэпрызу так імкнуцца акцёры. У нашых тэатрах пасля спектакля звычайна ўзнікае вялікая колькасць простых пытанняў, на якія ніхто не можа адказаць: чаму гэтак, а не інакш? А ў рэжысуры ніхто не хоча пашыраць сэнсавую прастору. І я магу гэтым займацца толькі ў антрэпрызе і раблю ўсё гэта дзеля сябе! Мне ўсё гэта надзвычай цікава. Але я таксама разумею, што паасобку нам не выжыць.

В.Іназемцаў. Тое, чым мы займаемся ў сваім тэатры, — на самай справе альтэрнатыва звычайнай тэатральнай мадэлі. І ў гэтым сэнсе ў нас іншага шляху няма. Не тое каб мы ставілі перад сабой спецыяльную задачу: будзем альтэрнатыўнымі! Проста тое, чым я займаюся, па многіх параметрах не ўваходзіць у нармальны дзяржаўны тэатральны працэс. Хоць мне і прапаноўвалі — пастаўце што-небудзь у дзяржаўным тэатры ў вашым жанры. Гэта проста немагчыма. Над апошнім спектаклем мы працавалі больш за год, назапашвалі сваю методыку, сваю тэхніку. У выніку атрымалася сістэма трэнінгу, якую мы прапагандуем і прапануем, але, на жаль, не тут. Дзе, у якім тэатры нам дазволяць займацца адным спектаклем тры гады? У якім дзяржаўным тэатры можна разадраць на акцёру касцюм, потым два разы тыцнуць яго тварам у торт і абліць вядром фарбы? Мае акцёры ўсё гэта робяць дзе заўгодна, нават на вуліцы. Сваю традыцыю мы вядзём ад вандроўных труп, якія выступалі і на пляцы, і пры двары караля, а пасля зноў на невядома якіх падмостках... Гэта як ёсць разумныя, ёсць — дурні, ёсць і такі тэатр, як наш. На гастролях у нас часта пытаюцца: "У Беларусі такое ёсць?!" Вядома, крыўдна, калі нашу краіну ўспрымаюць як правінцыю, у якой нічога новага ўзнікнуць не можа. Глядач павінен зразумець, што апроч драмы, аперэты і оперы — ёсць яшчэ іншыя тэатры, шмат чаго ёсць, што і не снілася нашым мудрацам.

"Круглы стол" падрыхтавала Людміла Грамыка.
Фота А.Спрынчана.

Андрэй Ахметшын

РУСЬ ВАЧЫМА НЯМЕЦКАГА ПАЭТА



А.Шадзько (Дэметрыус), А.Унукава (Марына Мнішак).

“Дэметрыус” Ф.Шылера.
Нясконачаная драма пра рускую смуту.
Пераклад Л.Мея. Інсцэніроўка В.Ледзянёва.
Пастаноўка Барыса Луцэнкі.
Сцэнаграфія Веніяміна Маршака.
Музыка Аляксея Еранькова.
Акадэмічны рускі тэатр імя М.Горкага.
Сезон 1998 - 1999.

Тэатр не толькі вучыць адчуваць або знаёміць з арыгінальнай эстэтыкай ды здзіўляе віртуознай ігрой акцёраў, якія могуць паглыбляцца ў загадкавы свет слова. Часам ён дае ўрокі гісторыі. Лаканічна і суха. Такі спектакль “Дэметрыус”, пастаўлены на сцэне Рускага тэатра імя М.Горкага рэжысёрам Барысам Луцэнкам па апошняй, нясконачанай п'есе паэта Фрыдрыха Шылера.

Дзея спектакля перадае атмасферу рускай смуты на мяжы XVI — XVII стагоддзяў, калі на Русі адбываўся адзін з самых заблытаных эпізодаў барацьбы за царскі трон. Паводле версіі нямецкага паэта, які імкнуўся прасвятліць змрочную старонку рускай гісторыі, знакаміты Дзмітрый Иаанавіч, займаючы прастол услед за Барысам Гадуновым, увогуле не ведаў, што ён зусім не царскай крыві, гэта значыць — Лжэдзмітрый. З дапамогай Польшчы ён усталёўваецца ў Маскве і толькі на вяршыні грамадскай лесвіцы ўсведамляе праўду. Страціўшы ўпэўненасць у сабе, Лжэдзмітрый неўзабаве губляе ўладу…

Стваральнікі спектакля шчыра лічаць, што не імкнуліся дапісаць “драму пра рускую смуту” за Шылера, а толькі выкарысталі фрагменты іншых твораў паэта, даследаванні навукоўцаў і гістарычныя хронікі. Аднак іх трактоўка галоўных дзейных асоб мае цалкам завершаны выгляд. Гістарычную дакладнасць вобразаў цара Дэметрыуса (Лжэдзмітрыя), ягонай маці Марыі, царыцы Марыны Мнішак, Ксеніі, дачкі Барыса Гадунова, і іншых палітычных дзеячаў мінулага давядзецца ацаніць навукоўцам. Аўтары пастаноўкі хутчэй за ўсё кіраваліся тымі ж меркаваннямі, якія некалі натхнілі, напрыклад, паэта Аляксандра Пушкіна на стварэнне “Моцарта і Сальеры”. Ён, як вядома, выкарыстаў легенду для канстатацыі агульначалавечай маральнай праблемы.

Афармленне сцэны нагадвае змрочную галерэю палаца, дзе на сценах можна ўбачыць партрэты вядомых палітычных дзеячаў мінулага. І хоць саміх выяў няма, маскі шматлікіх персанажаў гісторыі надзяваюць акцёры. Выразнай асаблівасцю сцэнаграфіі, выкананай мастаком Веніямінам Маршаком, з'яўляецца мабільнасць дэкарацый, іх прыстасаванасць да любой сцэнічнай пляцоўкі. Спектакль “Дэметрыус” быў пастаўлены не толькі для гледачоў сталіцы, але, у прыватнасці, і для гастрольнай паездкі ў Германію — на радзіму Шылера.

Касцюмы мастака Таццяны Лісавенкі ўзнаўляюць нацыянальны асяродак або атмасферу эпохі не літаральна, а схематычна. Спектакль пачынаецца з таго, што група акцёраў, апранутых у строгія чорныя касцюмы, таямнічым чынам трапляе ў рабочы кабінет Фрыдрыха Шылера, дзе моцай іх творчай фантазіі ажываюць гістарычныя сюжэты. Толькі галоўныя героі драмы маюць завершанае знешняе аблічча, стылізаванае ў духу старажытнарускай і польскай культур. Астатнія ж адрозніваюцца галаўнымі ўборамі або прадметамі ўжытку, бо кожны з акцёраў, занятых у спектаклі, выконвае некалькі розных роляў.

Кампазітар Аляксей Еранькоў з дапамогай асаблівых прыёмаў узнаўляе стыль найбольш удалых пастановак Барыса Луцэнкі, калі музычныя нумары маюць важнае значэнне ў распрацоўцы вобразаў. Галоўныя героі чаргуюць паэтычныя гутарковыя эпізоды з немудрагелістымі арыямі, якія раскрываюць іх душэўны стан. Музыка гучыць і ў эмацыянальна напружаных эпізодах, замацоўваючы іх візуальны эфект. Дарэчы, нельга сказаць, што стыль музычных фрагментаў цалкам адпавядае атмасферы эпохі. Хутчэй наадварот, музыка ўносіць у спектакль элементы авангардызму.

Аўтар інсцэніроўкі Віктар Ледзянёў паставіў перад акцёрамі надзвычай складаную задачу — спалучыць паэтычны тэкст твора з агучанымі рэмаркамі, схематычна накіданымі Фрыдрыхам Шылерам да эпізодаў, якія так і не былі напісаны. У спектаклі месцамі гучыць прыдуманы тэкст, але адчуваецца розніца паміж сапраўднай, аўтарскай паэзіяй і працай інсцэніроўшчыка. З аднаго боку, моўны падзел перашкаджае ўспрымаць створаныя вобразы цэласнымі, а з другога — ён жа і павялічвае гістарычную верагоднасць матэрыялу. Глядач нібыта становіцца сапраўдным удзельнікам даследавання.

У.Шэлестаў у ролі Дзяка.

Сярод акцёрскіх работ найбольш яркім уяўляецца вобраз Марыі, маці цара, у выкананні В.Клебановіч. Жывым драматызмам напоўнены лёс жанчыны, якая шаснаццаць гадоў правяла ў выгнанні, аплакваючы памерлага сына. Актрысе ўдалося выявіць сутнасць пачуццяў маці, натхняючых і асляпляючых настолькі, што Марыя гатовая прызнаць сына, вернутага лёсам, — завочна, толькі па словах сведкаў. На думку стваральнікаў спектакля, яна прымае Лжэдзмітрыя як сына, не маючы пераканальных доказаў сваёй з ім роднасці.

У ролі Дэметрыуса, цара Дзмітрыя Іаанавіча, выступае акцёр і выканаўца песень Аляксей Шадзько. Ягоны герой хутчэй інфантыльны, чым смелы, няўпэўнены ў сабе і схільны да дэпрэсіі і нервовых зрываў. Лжэдзмітрый адчувае, што ягонае імя выкарыстоўваюць пэўныя палітычныя колы дзеля дасягнення карыслівых мэтаў. Уцягнуты ў калаўрот драматычных падзей, ён плыве, як нясе яго лёс, і дасягае вышыняў без звышнатуральных намаганняў. Акцёр таленавіта выконвае музычныя нумары, узмацняючы авангарднае адценне пастаноўкі. Магчыма, яму нялёгка спалучаць эстраднае амплуа з жорсткімі патрабаваннямі драматычнай сцэны. Урэшце, гэтая супярэчнасць толькі ўзмацняе ўнутраны канфлікт вобраза.

Поспех астатніх акцёрскіх работ размываецца шматлікасцю створаных персанажаў. Напрыклад, Уладзімір Шэлестаў выконвае ажно шэсць роляў. Усе яны зробленыя з аднолькавым майстэрствам, але законы сцэны не дазваляюць яму выходзіць да гледачоў у зусім новай якасці штораз! І ягоных персанажаў яднае “адзіны агульны твар”, падобны стыль ігры, за выключэннем, бадай што, яркага вобраза вымагальніка, які патрабуе ў цара грошай за захоўванне тайны. Поўны ўнутранага драматызму і трагічны вобраз Барыса Гадунова.

А.Унукава (манашка Алена).

Асаблівым майстэрствам валодання тэхнікай мовы вылучаецца ігра акцёра Віталя Быкава. Літаральна кожны гук ён напаўняе сэнсам, і ўсе ягоныя героі непрадказальна арыгінальныя. Напрыклад, кароль Польшчы Сігізмунд паўстае перад гледачамі ў вобразе мудраца, які адкрывае Лжэдзмітрыю тайны кіраўніцтва дзяржавай. А ягоны Вандроўнік, які прыносіць Марыі вестку пра сына, нагадвае класічнага персанажа рускай народнай казкі.

Урокі гісторыі дапамагаюць пазбегнуць многіх памылак мінулага. Але, як бачым, жыццю цароў спадарожнічаюць шматлікія парушэнні маралі і права. Стваральнікі спектакля, магчыма, незнарок выказваюць ім папрок. Аднак на вяршыні ўлады заўжды шмат спакусаў. Бадай што сапраўды варта весці гаворку аб маральных законах — законах сумлення. Магчыма, меў рацыю нямецкі паэт, калі на падставе рускай легенды выявіў адну з найважнейшых агульначалавечых праблем.

Пераклад з рускай мовы.
Фота В.Ледзянёва.

M

Барыс Бур'ян

У СВАІМ РЭПЕРТУАРЫ

У чым толькі яго не вінавацілі! Здаецца, хто хацеў, той і размахваў над ягонай галавой доўбняй. Праўда, былі і апалагеты ягонага імкнення ўкараніць у беларускім тэатры героіка-рамантычную афарбоўку тых канфліктаў, якія спрадвеку асэнсоўвае сцэна. І аглабельшчыкі, і адзінкавыя трубадуры ўхвалы тады ладзілі баль, што ператвараўся ў разгул ведзьмакоў ад вульгарнага сацыялагізму. Дзіўная з'ява: Л.Літвінаву не маглі дараваць ягонага захаплення ўзнёслай рэвалюцыйнай патэтыкай, якая сама па сабе… выкармак гэтага самага вульгарнага сацыялагізму, што ўсё на свеце зводзіць да класавай абумоўленасці ды класавага светаадчування.

Рэжысура Л.Літвінава тады і не аспрэчвала гэтага. Яна толькі выяўляла чалавечую сутнасць у карнавальна-стракатых прыёмах тэатра з яго мудрагелістай кантрастнасцю і эксцэнтрыкай. Ага, тое ж фар-ма-лізм! Значыцца, ты захапляешся злачынна-ідэалістычным кірункам, уласцівым “не нашай”, а “іхнай” буржуазнай эстэтыцы, і знарок ігнаруеш ідэйны змест сцэнічнага твора, аддаючы перавагу ягоным фармальным магчымасцям для ўвасаблення вычварнага мастацкага капрызу…

Умудрыўся наш Леў Маркавіч раз'юшыць злоснікаў нават сваім сцэнічным псеўданімам: “Кашчунства! Нейкі Лёва Гурэвіч прысвойвае мілагучнае найменне, і стракацяць афішы — Літвінаў, Літвінаў, Літвінаў… Замахнуўся на этнічныя карані слаўных ліцвінаў!”

А ён і сапраўды асмельваўся на дзёрзкія парыванні ў сваім мастакоўскім імкненні даўмецца самому і паказаць людзям, што ж гэта за таямніца, якую мы часам успрымаем як жыватворнае злучэнне, невядома кім скамбінаванае ў калекцыю чуйных нерваў, кіруемых у кожнай асобы адметным тэмпераментам? Што за дзіўнае ёмішча моцы і бездапаможнасці, мужнай годнасці і прыгнечанай маркоты, напалу неабачлівых парыванняў і змарнелай роспачы?..

Чалавек — хто ты? Што за істота — ты?

Няўжо праўда, быццам кожны з нас, калі абстрагавацца ад прыватнай адметнасці, — гэта або адораны невычэрпным адчуваннем рэальнай рэчаіснасці Санча Панса, які ніколі не траціць практычнасці, або па-рыцарску ўзвышаны дураслівец Дон-Кіхот, да асляплення захоплены прывіднымі ілюзіямі?

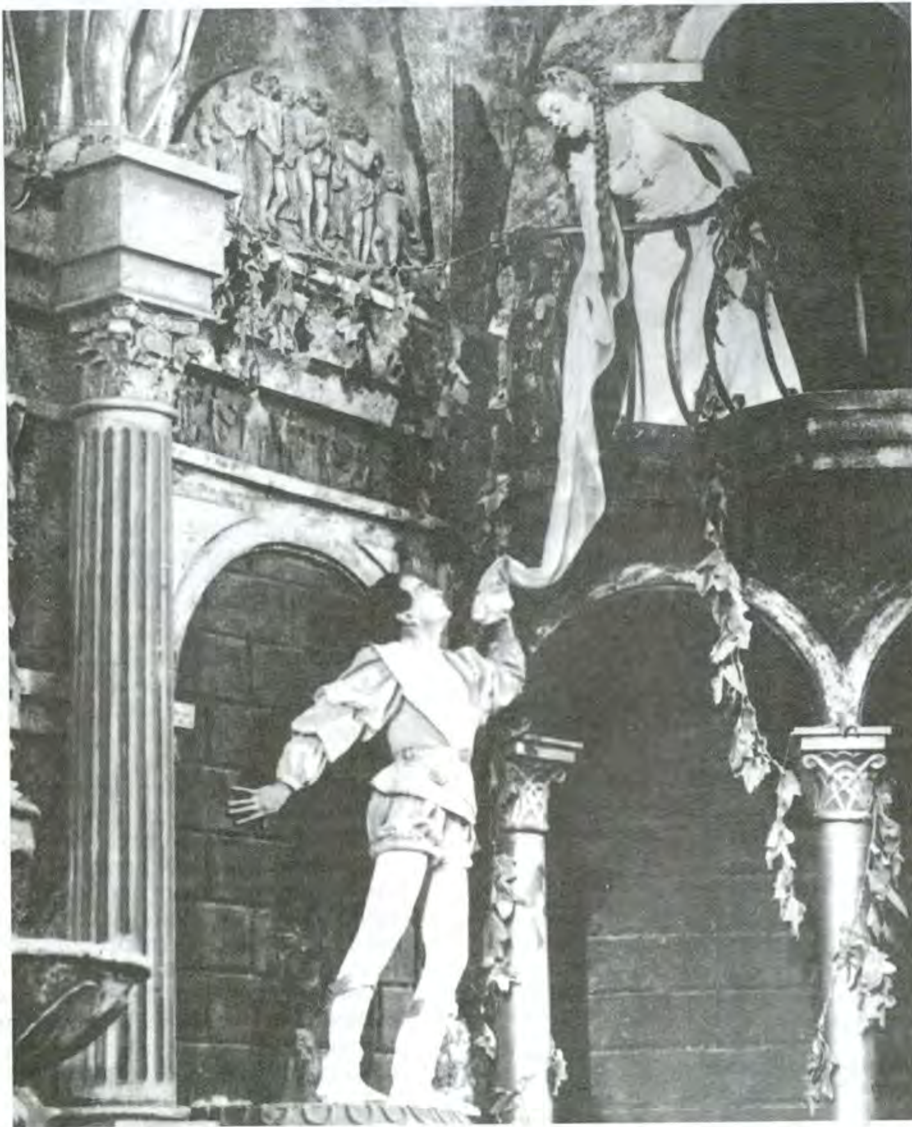
Але менавіта гэты феномен цікавіў Л.Літвінава. Феномен людской асобы, здольнай то ўкусіць руку карміцеля свайго, то лізаць боты, якія топчуць яго чалавечую годнасць. Мабыць, ён яшчэ юнаком усвядоміў, што для адказу на спрад-

вечнае біблейскае пытанне “Што ёсць праўда?” варта ўглядзецца ў чалавека, выведзенага на падмосткі. У святло рампы. На тэатральную сцэну. Гэта — як вывесці каго “на чыстую ваду”! Хай герой праносіцца перад вачамі ў квяціста ўбраным натоўпе або стане адасобленай постаццю і будзе спавядацца сам сабе, на адзіноце. Адно толькі важна, каб то быў па-мастацку лаканічна абмаляваны і пажыццёваму верагодны маляўнічы персанаж. Праз такі вобраз тэатр выстаўляе напаказ жывое ўвасабленне па-грамадску значнага здогаду, меркавання і нават сукупнасці поглядаў на сэнс як матэрыяльнага, так і духоўнага быцця. Глядач у тэатры пачынае спасцігаць таямніцу перапляцення тых “...тысячы ніцей, з якіх аснована і выткана жыццё і злучана быццё і небыццё” (Якуб Колас). А дзейсна зацікавіць тэатральную публіку можна двума спосабамі, пра якія ў свой час гаварыў яшчэ В.Гюго: з дапамогай уражальна вялікага і зробленага з размахам або іранічна праўдзівага.

Спачатку Л.Літвінаў і захапляўся плакатнай маштабнасцю ў пастаноўках як сучасных п'ес, так і класічных твораў, якія і ў тэксце падганяліся пад рэвалюцыйны запал, што не аціхаў у мастацтве дваццатых гадоў. Масавае відовішча. Прадстаўленне пад адкрытым небам на плошчы. Плакатная сімволіка. Агітацыйны пафас. Напышлівая рыторыка... І гэта зведаў Л.Літвінаў.

Бадай, своеасаблівым полюсам ягоных пошукаў героіка-рамантычнага стылю ў сцэнічным мастацтве можна лічыць першатраўневы спектакль 1921 года “Праца і Капітал”, зроблены паводле сцэнарыя, напісанага пастаноўшчыкамі відовішча на гарадскім трэку Е.Міровічам і Л.Літвінавым. Яго жывыя сведкі і дасюль дзівяцца, як гэта артыстам у натоўпе мітынговых масовак удавалася ствараць сімвалічнае ўяўленне пра сілы Капіталу і выспяванне гневу Пралетара, які разам з Салдатам, што адчуў гістарычную непазбежнасць узброенага паўстання, адгукаецца на покліч Прарока і штурмуе цытадэль Прыгнятальніка. Тое дзейства адбывалася перад агромністым зборышчам мінчан, усхваляваных па-святочнаму плакатным тэатралізаваным відовішчам з элементамі яўнай эксцэнтрыкі.

Цікава, што разам з адкрыццямі ў навуцы аб тэатры, якія сістэматызаваў перш-наперш К.Станіслаўскі, у свядомасці нават гарачых прыхільнікаў партыйнасці ў мастацтве адбываліся перагляд уласных творчых установак і змена мастакоўскіх арыенціраў. Гэтым жыў і Л.Літвінаў, хоць у ягоных спектаклях яшчэ доўга адгукалася ягонае захапленне гераічнай рамантыкай як жыватворным пафасам сучаснага тэатра. Сваімі дэкларацыямі і непасрэдна рэжысёрска-пастановачнай работай ён правакаваў на дыспуты і часам скандальныя спрэчкі паслядоўнікаў бытавога праўдападабенства і псіхалагічна рэальнага сцэнічнага мастацтва з яго прыярытэтам акцёрскага паглыблення ў вобраз. Творчыя дыскусіі часцяком ператвараліся ў судзілішча, калі прафесійная размова набірала тон палітычных абвінавачанняў. Галоўнае з іх: Л.Літвінаў грэбуе прынцыпамі сацыялістычнага рэалізму. Штукарыць. Гоніцца за фармальнымі эфектамі. І тым нібыта скажае прыроду акцёрскага служэння сцэне.


“Рамэо і Джульета” У.Шэкспіра. Пастаноўка Льва Літвінава.

Адгалоскі... рэшткі... ды хай сабе і рэцыдывы яго ранейшага захаплення кідкай плакатнасцю ў раскрыцці асабліва тых — класава абазначаных — канфліктаў яшчэ адчуваліся і ў “Плацдарме” М.Ірчана, і ў “Бацькаўшчыне” К.Чорнага, і ў класічным “Недаростку” Д.Фанвізіна — у сярэдзіне ўжо трыццатых гадоў. Ды ўсё ж брала верх ягоная па-чалавечы ненатольная і па-мастацку рашучая прага спасцігнуць феномен чалавечай асобы як прыватнай асобы. Як біялагічнага стварэння. Як носьбіта генетычнай спадчыннасці. Прадукт уплыву і сувязей у грамадскім асяроддзі. Вынік рэлігійнага або атэістычнага выхавання. Прыстасаванец да абставін паводле натуральнага інстынкту самазахавання ці самалюбны характар з хамелеонствам у крыві? Чаму для чалавека магчымым стала пераўтварэнне рыцара ў падонка, героя ў нікчэмнасць, годнасці ў прыніжэнне?

Гэтыя так званыя праклятыя пытанні не давалі спакою рэжысуры Л.Літвінава, калі ён ставіў на сцэне зусім розныя па жанру, па драматургічнаму клімату, па глыбіні мастацкай вобразнасці п'есы — “Далёкае” А.Афінагенава і “Як яе клічуць” М.Адуева, “Неспакойная старасць” Л.Рахманава і “За тых, хто ў моры” Б.Лаўранёва. На ўзроўні беларускай тэатральнай класікі зроблены ім бліскучыя сцэнічныя ўвасабленні Купалавай “Паўлінкі” і шэкспіраўскай трагедыі “Рамэо і Джульета”, надзіва смешнага і карнавальнага па акцёрскаму ансамблю “Дня цудоўных падманаў” Р.Шэрыдана і кранальна трапяткіх “Талентаў і паклоннікаў” і “Позняга кахання” А.Астроўскага.

Калі рэпеціраваўся спектакль “Ён прыйшоў” паводле Д.Прыстлі, Леў Маркавіч заўважыў выканаўцу ролі самавітага заводчыка Артура Берлінга С.Бірылу, што гэты рэспектабельны пан, улюбёнец лёсу, вельмі часта запускае два пальцы ў бакавую кішэню свайго сурдута. Было дакладна абазначана, пры якіх рэпліках і ў якім эмацыянальным стане тое робіцца, — і гэтая дэталь у паводзінах персанажа востра характарызавала самазадаволеную і хіжую натуру арыстакрата.

Тыбальду, ролю якога іграў І.Шаціла, рэжысёр прапанаваў, каб той вылятаў на сцэну з-за куліс напярэдадні паядынку з Рамэо. Артыст спраўдзіў падказ — вылецеў. Раптам крык з глыбіні цёмнай залы: “Ён жа робіцца прыгажэйшым, калі прадчувае крывавую бойку. Схапіўся за эфес шпагі — і нібы бутон распусціўся, квітнее. Які прыгажун!” І Шацілаў Тыбальд на нашых вачах перамяніўся ва ўсмешлівага веселуна-забойцу, якому наканавана на гэты раз самому пасці забітым...

“Паўлінка” Янкі Купалы – самы знакаміты спектакль Льва Літвінава.

Я мог бы прыводзіць мноства падобных рэжысёрскіх нечаканых азарэнняў, якія спрыялі акцёрскім адкрыццям у ролях І.Ждановіч і С.Станюце, Б.Платонаву і Г.Глебаву, Р.Кашэльнікавай і У.Дзядзюшку. Ён звабліва вёў артыстаў да хоць бы частковай разгадкі таго феномена, які натхняў ягоную творчасць. Уласна кажучы, Л.Літвінаў заўсёды быў у сваім рэпертуары — у мастацкім асэнсаванні назапашаных дваццатым стагоддзем вялікіх і часта супярэчлівых звестак аб людскіх інтарэсах і страсцях, якія расхістваюць наша ўяўленне пра гарманічную раўнавагу душы і цела, пра сілу маральных устояў, пра дзівацкую ўладу над намі прагавітых жаданняў і — ўсё-ткі насуперак ліхадзейству — пра няспынную спрэчку чалавека з самім сабой у развіцці і самаўдасканаленні. Ён ведаў, чым жыве акцызны чыноўнік і чым — партыйны функцыянер, правінцыйны правізар і каралеўскі прынц. Яму былі ясныя сацыяльная сутнасць і нацыянальны характар персанажаў. Ён адчуваў біялагічную адметнасць індывіда і ведаў пра выдвары цягавітага фізічнага цела.

Яго выжылі з Беларусі ідэалагічныя злыдні. Ён працягваў жыццё ў сваім рэпертуары ўжо ў Казані, у тамтэйшым Рускім тэатры, імкнучыся ў мастацкай смуце дайсці “да сутнасці мінулых дзён, да іх прычыны, да самых каранёў, ад крон да сарцавіны” (Б.Пастарнак). Ды толькі яго творчая прышчэпка на нашым тэатральным дрэве выразнага інтэлектуальнага пачатку дае плён і дагэтуль. Гэты пачатак не мае канца і жывіць рэжысёрскія пошукі новых і новых беларускіх творцаў яго складанай і адказнай прафесіі.

М

2 "Мастацтва" № 8

Таццяна Мушынская

КАГО ПАЦАЛУЕ ФЕЯ?

Нататкі з нагоды пастаноўкі балета Ігара Стравінскага “Пацалунак феі”

На афішы Нацыянальнага акадэмічнага тэатра балета з'явілася новая назва — балет “Пацалунак феі” Ігара Стравінскага. Услед за “Вясной свяшчэннай” і “Жар-птушкай”. Апошнія два, як вядома, пастаўлены мастацкім кіраўніком тэатра Валянцінам Елізар'евым. “Пацалунак феі” ўвасоблены Раду Паклітару, ягоным вучнем, выпускніком факультэта харэаграфіі Беларускай акадэміі музыкі. “Фея” — ягоная дыпломная работа.

Пастаноўка працягвае засваенне нашай харэаграфічнай сцэнай балетнай спадчыны І.Стравінскага. І цяпер сусветна вядомы кампазітар досыць разнастайна прадстаўлены ў Беларусі, адкуль, як вядома, паходзіў ягоны бацька, славуты бас Марыінскага тэатра. І кампазіцыя, і сцэнарый балета “Пацалунак феі” належаць самому кампазітару, які падчас працы выкарыстаў і творча перапрацаваў мелодыі асобных твораў П.Чайкоў-

Фея – В.Гайко, Юнак – К.Кузняцоў.

скага (у Мінску лібрэта балета пададзена ў рэдакцыі Р.Пакліта-ру). Музыказнаўчыя крыніцы разыходзяцца ў тым, які менавіта сюжэт пакладзены ў аснову аднаактовага балета Стравінскага. Адны называюць "Снежную каралеву" Г.Х.Андэрсена, другія — іншую ж казку "Ледзяніца".

"Пацалунак феі" быў упершыню пастаўлены ў 1928 годзе ў Парыжскай оперы балетмайстрам Браніславай Ніжынскай (сястрой знакамітага танцоўшчыка, якая, між іншым, нарадзілася ў Мінску) і пастаўлены трупай Іды Рубінштэйн. На прэм'еры дырыжыраваў сам аўтар. Пазней да партытуры гэтага балета звярталіся многія буйныя харэографы — Ф.Аштон, Д.Баланчын, К.Макмілан, Д.Ноймаер.

Заўважу, што І.Стравінскі як балетны кампазітар вельмі мала знаёмы нашаму слухачу і гледачу. А ён аўтар ажно пятнаццаці (!) балетаў, сярод якіх "на слыху" ўсяго чатыры-пяць назваў. І не больш за тое. Акрамя згаданых "Вясны свяшчэннай" і "Жар-птушкі", найбольш вядомыя "Пятрушка", "Гісторыя салдата"

Сцэна з балета "Пацалунак феі". Нарачоная – Ж.Лебедзева.

(дарэчы, пастаўленая некалькі гадоў таму ў Белдзяржфілармоніі рэжысёрам А.Ляляўскім і ансамблем "Класік-авангард"), можна згадаць таксама "Пульчынелу", "Вяселейка", "Апалона Мусагета"... Напэўна, і ўсё. Таму зварот і калектыву, і харэографа да малавядомай нам партытуры нельга не вітаць.

Аднак пагаворым больш канкрэтна пра сам спектакль. Пра што менавіта мінская "Фея"? Якія ўражанні і алюзіі жывяць яе і напаўняюць жыццём прастору спектакля? Працяглае ўзіранне ў глыбіні мастакоўскай свядомасці? Думкі пра нараджэнне Мастака, пазначанага духоўным уздзеяннем вышэйшых сіл? Роздум пра неспадзеўнасць і таямнічасць такога ўздзеяння? Пра трагічную адрынутасць асобы ад натоўпу?

Зрэшты, пастановачная задума ўвасабляецца не ў словах, а ў пластычнай тканіне спектакля, яго агульнай мастацкай канструкцыі, у вобразах і іх узаемасувязі. Розныя выканаўцы зусім па-рознаму — у адпаведнасці са сваёй індывідуальнасцю і псіхафізічнай адметнасцю — інтэрпрэтавалі задуму. Галоўнага героя, Юнака, у "Пацалунку феі" танцуюць Ігар Сядзько і Ігар Артамонаў.

І.Сядзько — танцоўшчык, які мае выдатныя прыродныя і сцэнічныя даныя, прыгожыя лініі пластыкі, валодае віртуознай тэхнікай. Ён вельмі гнуткі і рухомы. (Увогуле гэты артыст вельмі выразны і пераканаўчы ў камедыйных ролях — Меркуцыо ў "Рамэо і Джульеце", прынца Лімона ў "Чыпаліна", Пятра ў "Прывале кавалерыі".) Але Ігар Сядзько ў партыі Юнака — пры ўсёй упэўненасці сцэнічных паводзін і пластычнай выразнасці — пакуль што не выявіў усіх магчымасцей ролі і ўласнай індывідуальнасці. Ён занадта часта і з відавочным задавальненнем дэманструе гледачу свае унікальныя фізічныя даныя, каб да самазабыцця паглыбляцца ў нетры вобраза. Прывычка да балетнага аптымізму, гэткай заўсёднай усмешкі крыху зніжае, напрыклад, успрыманне фіналу, пазбаўляе яго драматызму.

Другі выканаўца партыі Юнака, Ігар Артамонаў, магчыма, не мае такой фантастычнай тэхнікі, але ён бярэ тым, што называецца "нутром". Артыст вельмі пераканаўча перадае карціну разгубленай душы, перад якой ва ўсёй маштабнасці і жорсткасці паўстаюць пытанні — не проста выбару паміж зямным і "цёплым" чалавечым шчасцем і шчасцем мастака, але пытанні касмічныя, пытанні быційнага ўзроўню.

Зусім адметныя ў розных складах выканаўцаў і жаночыя вобразы. Нарачоную героя на прэм'еры танцавала Жанна Лебедзева, выканаўца многіх вядучых партый у рэпертуары тэатра, спрактыкаваная, вопытная артыстка. Ад сезона да сезона з радасцю адзначаеш яе творчы рост. Ж.Лебедзева паўстае значнай і сталай асобай у партыі Нарачонай. Яна не дзіця, а дарослы чалавек. Здаецца, што ўвесь вобраз ахутаны ласкавасцю, душэўным гаючым цяплом. Вабіць вытанчаны малюнак пластыкі Нарачонай, асабліва пластыкі рук. Такую гераіню і такую асобу шкада пакідаць нават дзеля незвычайнай і высакароднай жыццёвай мэты.

Нарачоная Святланы Пясецкай, артысткі з вельмі прыгожымі, чыстымі і выразнымі лініямі пластыкі, паўстае яшчэ зусім дзіцем, наіўным, даверлівым, крыху інфантыльным. З такой гераіняй не шкада развітацца, бо ў ёй пакуль што няма значнасці і глыбіні.

Супастаўленне і ўзаемадзеянне вобразаў Нарачонай і Феі надае канфлікту сапраўдную псіхалагічную і маральную вастрыню. Два гэтыя персанажы то паяднўваюцца ў адзін як праяву ідэальнага пачатку ва ўяўленні летуценнага мастака, то набываюць канкрэтныя рысы дзвюх розных гераінь, то ўспрымаюцца як дзве іпастасі аднаго жаночага вобраза.

На першай прэм'еры партыю Феі танцавала Таццяна Ерахавец, вельмі прыгожая, эфектная артыстка, якая мае ў сваім рэпертуары такія вядучыя партыі, як Кармэн і Рагнеда. Яе Фея — загадкавая, уладарная, у нечым інфернальная. У гераіні адчуваецца водгулле вышэйшай сілы, якая стаіць над людзьмі і мае права ўплываць на іх лёс. І Юнака, і гледачоў гэтая гераіня вабіць шматзначнасцю, таямнічасцю.

Свет мастацтва і творчасці, увасоблены другой Феяй, Вольгай Гайко (маладой, перспектыўнай артысткай з падоўжанымі, прыгожымі лініямі), падаецца занадта халодным і абстрактным. І наўрад ці вартым таго, каб ахвяраваць дзеля яго такім цёплым і зямным чалавечым шчасцем.

Нарачоная і Фея — годныя антыподы. Не ў сэнсе кутоў усё таго самага сакраментальнага "трохкутніка", а ў сэнсе ўвасаблення розных пачаткаў жыцця. Нарачоная — цяпло зямлі і сонца, спагаднае і гаючае. Фея — блакітна-сіні колер месяца, холаду і адзіноты, якая непазбежна сустракае мастака і якая звычайна неаддзельная ад творчасці.

Увогуле, сіні колер, у якім вытрымана адзенне Феі і яе світы, шматзначны. Ён нараджае шмат асацыяцый і паэтычных рэмінісцэнцый. Гэта блакітная мара, а можа, блакітная далячынь? Гэта Сіняя птушка шчасця. Але яшчэ і сінеча зімовых прыцемкаў, вечаровага неба і гурбаў снегу, колер ільдзінак у пакоях Снежнай каралевы. Увогуле колеравае і канструктыўнае вырашэнне касцюмаў у спектаклі вельмі ўдалае. Як і ўся сцэнаграфія, выкананая па эскізах маладой мастачкі Тамары Каракі.

Калі казаць пра пластычную партытуру балета, дык ёсць у ёй сапраўдныя "залацінкі". Яны трапляюцца ў адажыо галоўных герояў, у адажыо, якія натуральным чынам трансфармуюцца ў трыо — Юнака, Феі і Нарачонай: калі герой імкнецца ў абдымкі адной, а трапляе ў абдымкі... другой. Сэнсава ёмістыя, шматзначныя знаходкі ёсць і ў сцэнах сустрэчы героя з ім самім, але ранейшым, увасобленым у вобразе маленькага хлопчыка. І сустрэча з самім сабой, але былым уваскрашае героя. Бо дзіця — нібы персаніфікаваная памяць. І з былога Юнака вырастае ягоная будучыня.

Ёсць у пластычнай тканіне спектакля і месцы менш удалыя, слабей "прапісаныя". Напрыклад, фінальная сцэна, якая выглядае калі-нікалі харэаграфічнай цытатай з фіналу "Стварэння свету". Але творца расце менавіта на ўласных работах. Расце і пастаноўшчык "Феі". Ад асобных мініяцюр, што выконваліся на міжнародных фестывалях у Мінску, Віцебску і Варне, да сюіты "Імгненні", паказанай вясной 1998 года на творчым вечары Юліі Дзятко і Канстанціна Кузняцова, салістаў балетнай трупы Дзяржаўнага тэатра музкамедыі. Сюіта шмат у чым успрымалася як прадчуванне будучага цэлага балета.

Прыклад "Феі", асабліва яе масавых сцэн, вырашаных дасыць упэўненай рукой, пераконвае, што пастаноўшчыку вельмі блізкая сфера камедыйнага, інтанацыі пластычнага гратэску, пароды. Мова, якой характарызуецца натоўп, дасціпная і вынаходлівая. Увогуле, асабіста я ўбачыла ў "Феі" накіды будучага лірыка-камедыйнага балета.

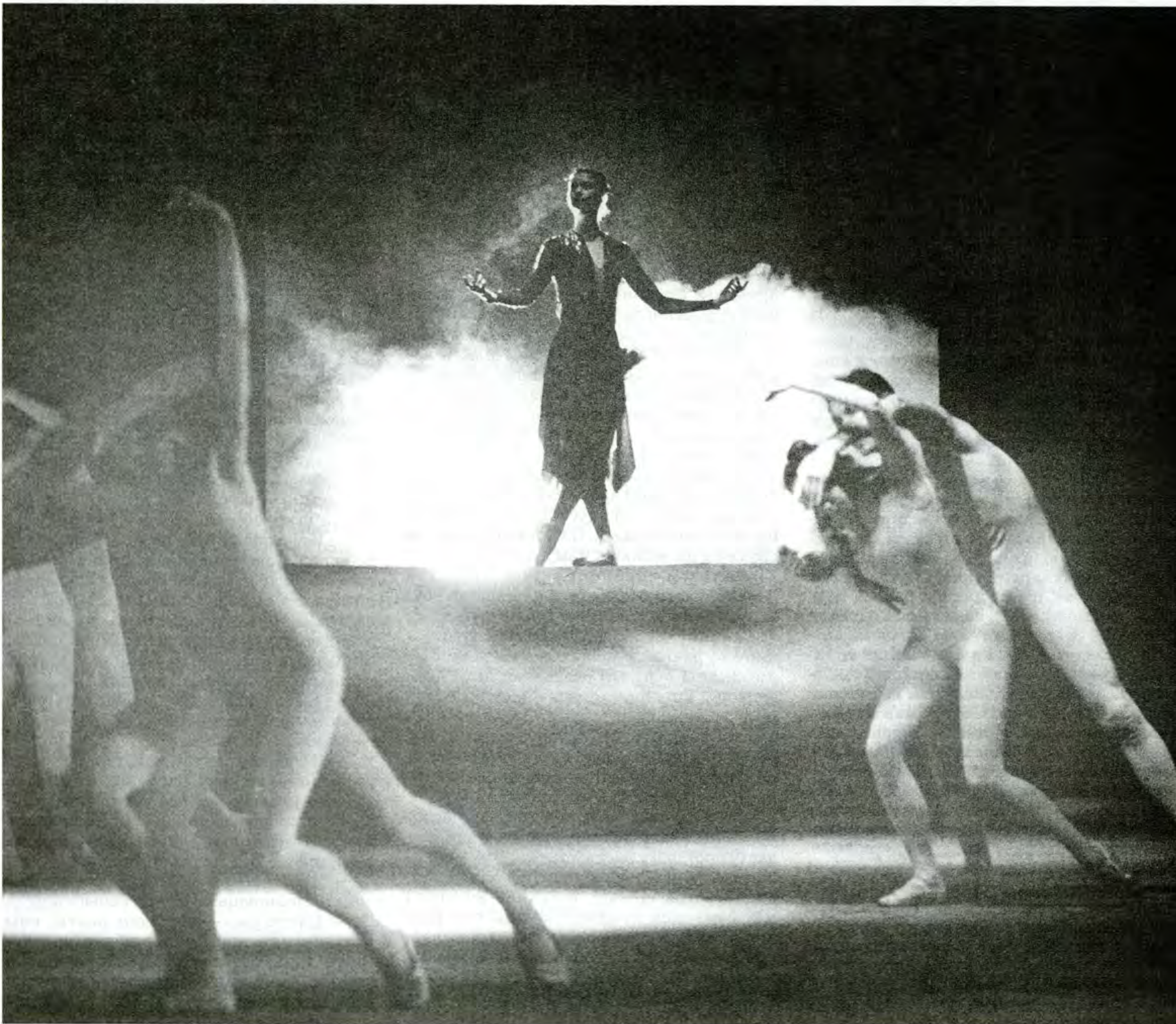
Харэограф — прафесія дастаткова рэдкая. Харэографаў у нашай краіне непараўнальна менш, чым кампазітараў, у пісьмовых сталах якіх захоўваецца шмат партытур, у тым ліку і балетных, не запатрабаваных ні тэатрам, ні грамадскасцю. Думаю, што ў бліжэйшыя сезоны Раду Паклітару без работы не застанецца.

А "Фея"? Варта спадзявацца, што яна не будзе паказана Нацыянальным тэатрам балета два-тры разы, пасля чаго ціха і незаўважана "спішацца" ў архіў. Бо шмат працы ў яе ўкладзена, шмат намаганняў. Пагадзіцеся, пацалунак феі — з'ява незвычайная, загадкавая і нават крыху містычная. Нават калі ўжываць гэты выраз і без двукоссяў...

Фота В.Майсяёнка.

М

Сцэна з балета. Фея – Т.Ерахавец.



АЛЕГ ЕЛІСЕЕНКАЎ: “ЖАНРЫ ВЫБІРАЮЦЬ КАМПАЗІТАРАЎ...”

***У** двух папярэдніх нумарах “Мастацтва” былі змешчаны маналогі двух вядомых беларускіх кампазітараў — Леаніда Захлеўнага і Валерыя Іванова, прысвечаныя стану і здабыткам сучаснай беларускай песні. У гэтым нумары рэдакцыя працягвае размову і публікуе гутарку з кампазітарам Алегам Елісеенкавым.*

Алег Елісеенкаў вядомы беларускім аматарам музыкі як аўтар значнай колькасці твораў акадэмічнага жанру: чатырох сімфоній (для сімфанічнага і камернага аркестра), камерна-інструментальнай музыкі (квартэт, санаты для розных інструментаў, п'есы для біг-бэнда), кантаты "Купалаў час", вакальных цыклаў, рамансаў. Згаданыя творы — арыгінальныя па задуме, яны вылучаюцца грунтоўнай распрацоўкай кампазіцыі, сінтэзам элементаў традыцыйнай і сучаснай кампазітарскай тэхнікі, рамантычных тэндэнцый і новага зместу. Напрыканцы 80-ых гадоў акрэслілася цікавасць А.Елісеенкава да эстраднай песні, якой ён аддае перавагу і цяпер. У гэтым напрамку кампазітар зрабіў шмат, сведчанне таму — уключэнне яго песень у конкурсныя і фестывальныя праграмы ("Юрмала-87", "Шлягер-90", "Вільнюс-93", "Славянскі базар" у Віцебску, фестываль беларускай песні і паэзіі ў Маладзечне, тэлеконкурс "Зорная ростань"). Яго творы часта гучаць у тэле- і радыёэфіры, падчас аўтарскіх канцэртаў, выконваліся на творчым вечары, які ў верасні 1998 года прайшоў у канцэртнай зале "Мінск". Усе факты сведчаць пра тое, што ў А.Елісеенкава выпрацавалася ўласная канцэпцыя песеннага жанру, дзе пераважае "лірычная плынь".

Пытанні, звязаныя з развіццём у нашай рэспубліцы эстраднай песні, нязменна цікавяць кампазітара, менавіта яны былі падставай для нашай размовы.

— Алег Мікалаевіч, як вы ставіцеся да думкі, якая неаднойчы гучала ў друку, думкі, да якой час ад часу вяртаюцца і якую абмяркоўваюць нашы музыказнаўцы: беларуская эстрадная песня цяпер знаходзіцца ў стане крызісу і заняпаду. Што вы скажаце на гэты конт?

— Не памятаю выпадку, каб не ганілі беларускую эстрадную песню, каб не казалі, што ўсё ў нас кепска, нікуды не варта. Але я прыхільнік аб'ектыўных фактаў. Вось некаторыя з іх.

Са студзеня 1998 года ўзнавіў сваё існаванне ў культурным жыцці рэспублікі фестываль "Песню бярыце з сабой". Мы спецыяльна вырашылі ладзіць яго ў розных канцэртных залах, і дзе б ён ні праходзіў (у Пінску ці Жлобіне) — заўсёды аншлаг!

Дарэчы, яшчэ адзін факт. Раней у Жлобіне выступалі пераважна расійскія артысты, апошні з іх — Валерый Лявонцьеў. Аднак пасля фестывальнага канцэрта многія слухачы выказалі агульную думку: "Канцэрт нас моцна здзівіў. Мы і не ведалі, што ў Беларусі ёсць цікавыя артысты, кампазітары і паэты, якія ствараюць такія цудоўныя песні". Вось меркаванне людзей, як кажуць, "перакормленых" расійскай эстрадай.

Ці, напрыклад, згадаем тэлевізійны конкурс маладых артыстаў эстрады "Зорная ростань", які заўсёды праходзіць у перапоўненых залах. Пасля яго ўдзячныя слухачы дасылаюць нам шмат лістоў.

Калі мы звернемся да леташняга "Славянского базара" ў Віцебску, які доўжыўся 9 дзён і пакінуў шмат яскравых уражанняў, дык варта ўспомніць, што "беларускі дзень" у межах фестывалю быў прызнаны лепшым (нагадаю: былі праведзены тры канцэрты — "Дзень Беларусі", "Дзень Расіі", "Дзень Украіны"). Па словах журналістаў, "беларускі дзень" быў самы запамінальны, дынамічны, кампактны; публіка лепш прымала наш канцэрт, які літаральна прайшоў "на ўра".

Усё гэта сведчыць пра тое, што беларуская эстрада не знаходзіцца ў заняпадзе (у процівагу распаўсюджанаму меркаванню). Магчыма, людзям, схільным разважаць пра крызіс, не хапае вопыту і магчымасцей прааналізаваць тое, што адбываецца на беларускай эстрадзе, ацаніць багацце і разнастайнасць песень, годнасць выканаўцаў. Ці яны імкнуцца праславіцца? Бо калі ты на ўсё глядзіш крытычна і дэманструеш меркаванне, якое адрозніваецца ад агульнапрынятага, гэта дае падставу адчуваць сябе сапраўдным "знаўцам" музыкі.

— Вядома, што тэксты для песень праходзяць некалькі этапаў адбору: спачатку паэты выбіраюць лепшае — для таго, каб прапанаваць кампазітару; у сваю чаргу, кампазітар выбірае патрэбныя яму тэксты, потым на радыё і тэлебачанні выбіраюцца лепшыя песні. Чаму ж гучыць шмат безгустоўных твораў?

— Не ведаю нават, як і патлумачыць: чаму адны вершы пачынаюць "спявацца" адразу, даюць штуршок нараджэнню мелодыі, іншыя — не валодаюць такой якасцю. Часам гэта залежыць ад аднаго радка (падобныя выпадкі былі і ў маёй творчай практыцы). Відаць, у вершах павінна быць нешта такое, што прымушае напісаць песню менавіта на гэты тэкст.

Часцей за ўсё ў папулярных песнях, калі іх тэксты пачынаеш чытаць асобна, знаходзіш слоўную абракадабру. У гэтым сэнсе асобныя безгустоўныя песні беларускіх аўтараў не з'яўляюцца выключэннем. Прагледзьце тэксты песень "Бітлз" — некаторыя з іх выклікаюць шчырае здзіўленне; у некаторых песнях заходняй эстрады тэкст выконвае ролю заклінання, дзе глыбокі сэнс зусім не абавязковы. Заўважу, што гаворка ідзе не пра вершы, а пра тэксты.

У беларускай эстрадзе справы ідуць больш удала, бо ў нас (і ў Расіі) да паэзіі сур'ёзнае стаўленне: кампазітары імкнуцца пісаць песні разам з прафесійнымі паэтамі, таму ў нашых песнях дастаткова часта сустракаюцца прыклады выкарыстання высокамастацкай паэзіі.

— Такім чынам, вы падзяляеце паняцці "тэксты для песень" і "вершы"?

— Безумоўна! Але, як ні дзіўна, ніхто не ведае, чаму на адны вершы атрымліваюцца песні, якія падабаюцца слухачам, а песні на іншыя вершы, магчыма, напісаныя больш прафесійна, не знаходзяць водгуку ў аўдыторыі. Таму, напэўна, павінна яшчэ нешта прысутнічаць у песні, акрамя вершаў і музыкі...

— Як вы ствараеце песні: пад непасрэдным уплывам вершаў ці прапануеце сваю мелодыю паэту?

— На 90 працэнтаў, нават на 95 — пад уздзеяннем вершаў. Здараюцца выпадкі, але вельмі рэдка, калі нараджаецца мелодыя і паэт спецыяльна для яе стварае тэкст, хоць большая колькасць песень пішацца на ўжо гатовыя вершы.

— Вы шукаеце вершы для песень ці паэты прапануюць вам свае сачыненні?

— Цяпер ужо — шукаюць паэты, яны ведаюць маю творчасць, мабыць, яна камусьці цікавіць; з некаторымі паэтамі я сябрую, таму нават сам прашу іх паказваць мне новыя набыткі.

— Як вы сфармулюеце асноўныя патрабаванні, якім павінен адпавядаць паэтычны тэкст, каб атрымалася добрая песня?

— Павінна быць толькі адно патрабаванне: талент! Не перашкодзіць і наяўнасць мелодыі ў тэксце, бо песенны тэкст тым і адрозніваецца ад усіх іншых, што ў ім ёсць мелодыя. Больш за тое, вопытныя паэты-песеннікі сачыняюць сваю мелодыю, але не ўсе здольныя прызнацца ў гэтым. Наяўнасць мелодыі, калі вершы ствараліся менавіта з мелодыяй, заўсёды адчуваецца.

— У такім разе, ці не падказваюць паэты кампазітарам пажаданае гучанне? Ці былі такія выпадкі ў вас?

— Паэты спрабавалі падказваць мелодыю, яны нават спявалі яе, але я злаваў, таму ўжо даўно яны гэтага не робяць.

— Дарэчы, хто з беларускіх паэтаў вам як кампазітару бліжэй?

— Баюся кагосьці прапусціць... Мне падабаюцца многія нашы паэты — Уладзімір Някляеў, Алесь Бадак, Алена Турава, Уладзімір Мазго, Ала Фіялкоўская, Мікалай Траццякоў, Уладзімір Пецюкевіч.

— З кім вы супрацоўнічаеце найбольш плённа?

— У розныя перыяды — па-рознаму. Пэўны час я пісаў шмат песень з М.Траццяковым, пасля — з А.Бадаком, немалая колькасць песень створана з А.Туравай. Гэта тры паэты, з якімі напісана шмат. Яшчэ — Юрый Цыбін і Віктар Кавальчук, з якімі мы нядаўна запісалі па альбому новых цікавых песень.

— У гэтых альбомах песні выконвалі артысты ці вы спявалі самі?

— Часцей за ўсё спяваў сам, але выкарыстоўваў і дапамогу. Ведаеце, прасцей было зрабіць запісы самому, бо ўвесь працэс патрабаваў аператыўнасці і заняў няшмат часу. Я ж ведаю гэтыя песні лепш за ўсіх.

— Што вам падабаецца больш: пісаць песні ці самому іх выконваць?

— Безумоўна, сачыняць! Бо стварэнне музыкі — гэта прыемны і цікавы працэс.

— Назавіце, калі ласка, кампазітараў, аранжыроўшчыкаў, якія, на ваш погляд, вылучаюцца на беларускай эстрадзе.

— З кампазітараў — гэта найперш старэйшае пакаленне, гэта творцы ўсім вядомыя. З больш маладых мне падабаецца, як піша Алег Казловіч (ён зараз супрацоўнічае з ансамблем "Песняры"). Ёсць цікавыя песні ў Дзмітрыя Даўгалёва, мне падабаюцца мелодыі былога жыхара Беларусі Зміцера Яўтуховіча. Удаюцца добрыя песні Мікалаю Сацуру, дарэчы, ён і таленавіты аранжыроўшчык. Прафесійныя аранжыроўкі для вялікага аркестра стварае Уладзімір Ткачэнка; увогуле, у нас добрыя аранжыроўшчыкі.

— Ці ёсць у вас уласныя аранжыроўкі сваіх песень?

— Так. Калі ёсць магчымасць, аранжырую свае песні, але зусім не супраць існавання іншых варыянтаў аранжыроўкі.

— Якія пачуцці ўзнікаюць у вас падчас праслухоўвання сваіх старых песень?

— Успрымаю іх толькі як слухач, таму ўзнікаюць звычайныя пачуцці: падабаецца або не.

— А вы ніколі не спрабавалі іх перапрацоўваць?

— Не.

— Назавіце, калі ласка, некалькі асабліва дарагіх для вас уласных песень.

— Асабліва дарагіх?.. Не ведаю... Кожная ўласная песня прываблівае.

— Ці магчыма параўнаць стаўленне кампазітара да ўласнай песні з адносінамі бацькоў да сваіх дзяцей, артыстаў — да выкананых роляў. Кожная з іх — любімая, дарагая...

— Песні — як дочкі, якіх спрабуеш аддаць замуж, уладкаваць. Гэта значыць, каб песні недзе прагучалі, каб іх знайшоў выканаўца. Але здараецца, што муж трапіўся няўдалы. Гэтак бывае і з песнямі. Тады спрабуеш "выдаць" песню за іншага выканаўцу. Калі-нікалі "другі шлюб" удаецца, а часам — не атрымліваецца. Тут як пашанцуе — зусім як у жыцці...

— Ці адчуваеце вы сябе, як кампазітар-песеннік, сацыяльна абароненым? Ці існуе прэстыж вашай прафесіі, ці ёсць магчымасць жыць на тыя сродкі, якія дае прафесія?

— Прэстыж і сацыяльная абароненасць — гэта зусім розныя паняцці. Прэстыж прафесіі — існуе, існуе яшчэ з савецкіх часоў, калі ствараліся Саюзы пісьменнікаў, кампазітараў, калі кампазітар і паэт успрымаліся не столькі як прафесія, колькі як ганаровае званне ці нават місія. А сацыяльную абароненасць трэба разглядаць як праблему захавання аўтарскіх правоў. На жаль, тут у нас вялікія праблемы, але ж цяпер яны пачынаюць вырашацца. Як супрацоўнік Беларускага тэлебачання магу паведаміць, што нам даслалі пастановы, якія патрабуюць захавання аўтарскіх правоў. Спадзяюся, далей усё будзе як мае быць. Кампазітары і выканаўцы — творчыя асобы, якія павінны мець магчымасць жыць з сваёй творчасці, але для гэтага патрэбна, каб дзейнічалі законы.

— На ваш погляд, якіх якасцей не хапае сёння беларускай эстраднай песні?

— Адной простай акалічнасці: каб беларускі тэлевізійны канал пачаў працаваць на тэрыторыі Расіі, Украіны, Казахстана, Літвы, Польшчы (як гэта адбываецца з каналам "Астанкіна"), каб у нас быў тэлевізійны спадарожнік для дэманстрацыі сваіх дасягненняў іншым краінам. І змены будуць вельмі значныя: мы даведаемся, якая музыка беларускіх аўтараў падабаецца, якую музыку хацелі б пачуць слухачы. І артысты (кампазітары, паэты) самі гэта адчуюць! Калі мы будзем трансліраваць свае праграмы на вялікую тэрыторыю, калі нас будуць слухаць (а нас будуць слухаць, бо нашы музыканты не менш таленавітыя, чым іншыя), тады з'явяцца спонсары. Праблема толькі ў гэтым!

Калі Германія ці Англія маюць магчымасць трансліраваць на ўвесь свет, дык яны ўлічваюць усю сваю аўдыторыю, адсюль і прэстыж іх тэлебачання. Мы пакуль што працуем толькі на Рэспубліку Беларусь, таму гэта ўносіць адпаведныя карэктывы ў рэпертуарную палітыку і ўплывае на многае іншае.

— У верасні мінулага года ў канцэртнай зале "Мінск" адбыўся ваш творчы вечар. Ці маеце вы вопыт правядзення такіх мерапрыемстваў?

— Чатыры гады таму, у 1995 годзе, на "Славянском базаре" ў Віцебску ў мяне быў творчы вечар, але яго рыхтаваў аргкамітэт фестывалю. Прычым прапанавалі мне гэты канцэрт літаральна за паўтара месяца. Адзінае, што я зрабіў сам, — склаў праграму вечара. Увогуле гэта было адно з шматлікіх мерапрыемстваў, дзе артысты з аднаго канцэрта спяшаліся на другі, вядучая Алена Спірыдовіч толькі мяне аб'явіла — і адразу пабегла адкрываць конкурсны дзень; многія артысты, праспяваўшы песню, імчаліся на наступную пляцоўку і г.д.

А вось творчы вечар, калі я загадзя рыхтаваўся, вызначаў, у якой форме, у якой зале, у які дзень адбудзецца канцэрт (ён у выніку супаў з маім саракагоддзем), ды і іншыя рэчы — такое было ўпершыню. Сапраўды, я ўпершыню вырашыў узяць на сябе ўвесь цяжар падрыхтоўкі, зрабіць сабе своеасаблівае выпрабаванне: ці прыйдзе мінская публіка, ці зацікавіць каго-небудзь вечар?

— Чаго было больш ў падрыхтоўцы канцэрта: задавальнення ці выпрабаванняў?

— Толькі нервы і пакуты, страхі і сумненні, спрэчкі і перажыванні. Прыемныя моманты былі звязаны з рэпетыцыямі; рэпетыцыі з Дзяржаўным канцэртным аркестрам Беларусі і шматлікімі выканаўцамі — гэта задавальненне. А ўсё астатняе, арганізацыя і работа — гэта суцэльны жах!

— Многія вашы песні запісаны на аўдыёкасетах, але ці друкуюцца яны ў нотных зборніках? Увогуле, ці існуе ў вас праблема з папулярызацыяй уласных твораў?

— Я пачаў займацца эстраднай песняй менавіта тады, калі выдавецтвы зачыняліся, і таму ўласных нотных зборнікаў не маю. Увогуле, надрукаваныя песні ёсць, але ў пераважнай большасці яны ствараліся для дзяцей, па заказу выдавецтва; разам з Алесем Бадаком мы напісалі цыкл дзіцячых песень. Цяпер я займаюся пераважна аўдыёзапісам, аднак лічу, што друкаваныя ноты таксама павінны быць. Хоць калі да мяне звяртаюцца наконт той ці іншай песні, дык просяць менавіта касету і развучваюць песні на слых.

— У вашай кампазітарскай практыцы былі выпадкі, калі напісаная песня не выконваецца?

— Бывае, і даволі часта. Большасць песень не выконваецца, гучыць толькі невялікая частка створанага.

— Вы сачыняеце песню з разлікам на канкрэтнага выканаўцу?

— Здараецца, што пішу для пэўнага спевака; часам да напісанай песні спрабуеш знайсці адпаведны тэмбр голасу канкрэтнага выканаўцы; іншым разам крыху мяняеш песню, каб яна падышла для выканаўцы.

— Каму з выканаўцаў сваіх песень вы аддаяце перавагу?

— Я ўдзячны ўсім артыстам, якія спяваюць мае песні, бо песня без выканаўцы не можа існаваць. Песня жыве толькі тады, калі яе выконваюць.

— *Што вас засмучае ў прафесіі?*

— Шмат момантаў... Хацелася б, каб гучала як мага больш песень з напісанага; хочацца больш пісаць, хочацца пісаць лепш; хацелася б бачыць болей добрых выканаўцаў, каб іх творчы лёс складваўся ўдала, — і гэтак далей!..

— *Ці існуе істотная розніца паміж "жывым" канцэртам і канцэртам для тэлебачання?*

— Дакладней гаварыць пра "жывы" канцэрт і тэлевізійны запіс. Здымкі выкарыстоўваюць для таго, каб з дапамогай тэлебачання паказаць пэўны вобраз ці з'яву. Павінен быць выдатны гук, а таму — выкананне пад фанаграму дзеля таго, каб не залежаць ад стану голасу спевакоў. На маім "жывым" канцэрце, напрыклад, артысты спявалі з высокай тэмпературай. Тэлебачанне, якое ўкладае вялікія сродкі ў музычныя праграмы, павінна застрахавацца ад аналагічных недарэчнасцей. Таму ідзе запіс, ідзе добры гук, песня паказваецца як мага лепш, каб потым не было скаргаў на тэлебачанне.

"Жывыя" канцэрты найперш разлічаны на аўдыторыю, і толькі потым гукарэжысёры спрабуюць з экрана данесці тэлегледачам подых залы, яе атмасферу. Я спадзяюся, што слухачы добра разумеюць і прымаюць "правілы гульні"; умовы "жывога" канцэрта і выступленняў пад фанаграму ўсім вядомыя. Такія формы існуюць паўсюдна, кожны выбірае сам; аднак вельмі важна, як правілы выконваюцца.

— *Магчыма, вы збіраецеся зрабіць нечаканы віраж у творчай дзейнасці, зноў звярнуцца да акадэмічнай музыкі — ваша адукацыя дазваляе гэта...*

— Пэўны час я сапраўды займаўся толькі акадэмічнай музыкай, але ўпэўнены, што не я раптам абраў жанр эстраднай песні: часцей жанры выбіраюць кампазітараў. Да прыкладу: я з задавальненнем пісаў фартэпіянную музыку, але ўбачыў, што многія кампазітары робяць гэта лепш, а быць горшым за іншых не хацелася. Таму займаюся тым, што найлепш атрымліваецца. Калі пачне пісацца нешта з сур'ёзных жанраў і я буду бачыць, што творы адпавядаюць патрэбнаму ўзроўню — тады "віраж" сапраўды можа атрымацца.

— *Такім чынам, вы зусім не звяртаецеся да акадэмічных жанраў?*

— Гэта яны да мяне не звяртаюцца!

— *І апошняе пытанне. Алег Мікалаевіч, ці не перашкаджае вам акадэмічная адукацыя займацца эстрадай?*

— Складана адказаць... Лічу, што мой уласны стыль склаўся на перакрыжаванні акадэмічнай і эстраднай музыкі. Для таго, каб твае песні спявалі ў час застолляў — адукацыя перашкаджае. З другога боку, яна дапамагае пісаць песні, якія адрозніваюцца ад іншых. Напрыклад, ад песень Эдуарда Ханка. Ён выдатна піша песні, якія з задавальненнем спяваюць на вяселлях. На мой погляд, мае песні спяваць за бяседным сталом нельга, яны для гэтага не падыходзяць. Добра гэта ці дрэнна? Проста яны іншыя! А добра гэта ці дрэнна — пакажа час...

Гутарыла Яўгенія МАЦКЕВІЧ.

М

МУЗЫКА

Алесь Марціновіч

...І ЗАСТАНЕЦЦА ТОЛЬКІ ВЕЧНАСЦЬ

Ішоў 1902 год. Вядомы скрыпач, кампазітар, музычны крытык Міхаіл Ельскі адзначаў у родных яму Дудзічах 50-годдзе сваёй творчай дзейнасці. Святкаваў у коле сяброў і найбольш блізкіх людзей.

Нарадзіўся Міхаіл Ельскі 8 кастрычніка 1831 года ў сям'і памешчыка Карла Станіслававіча Ельскага. Род Ельскіх — адзін з найбольш вядомых на Беларусі. Пісьменнікам, гісторыкам, этнографам, краязнаўцам, перакладчыкам увайшоў у гісторыю нацыянальнай культуры малодшы брат Міхаіла — Аляксандр. Як падарожнік праславіўся блізкі родзіч Канстанцін Ельскі.

Бацька Міхаіла таксама належаў да людзей, якіх можна аднесці да лепшых сыноў свайго часу. Карл Станіслававіч быў чалавекам перадавых поглядаў. Да ўсяго — высокаадукаваным і гасцінным. У доме Ельскіх заўсёды панавала атмасфера шчырасці, добразычлівасці. У маёнтак часта наведваліся музыканты, паэты, літаратары. Прыязджалі як з Мінска, так і з Вільні, Варшавы, іншых гарадоў. Наладжваліся канцэрты, праводзіліся літаратурныя вечары, адбываліся дыспуты. Душой кампаніі заўсёды быў Карл Станіслававіч, які цудоўна іграў на скрыпцы.

Першыя ўрокі ігры на гэтым музычным інструменце Міхаіл і атрымаў ад бацькі. А калі хлопчыку споўнілася чатырнаццаць гадоў, Карл Станіслававіч накіраваў яго на вучобу ў горад Лаздэнене (цяперашні Красназнаменск у Калінінградскай вобласці Расіі). Там працаваў вядомы скрыпач Эндам. Ён на два гады і стаў настаўнікам Міхаіла. Вярнуўшыся ў 1847 годзе ў Дудзічы, юнак у бацькоўскім доме не затрымаўся. У тым жа годзе Карл Станіслававіч дамовіўся, што Міхаіл будзе браць урокі ў скрыпача, педагога і кампазітара Канстанціна Кжыжаноўскага.

Кжыжаноўскі тады быў адным з найбольш вядомых, аўтарытэтных мінскіх музыкантаў. Афіцыйна выкладаў музыку ў Мінскай мужчынскай гімназіі, але гэтым сваю педагагічную дзейнасць не абмяжоўваў: даваў урокі музыкі і ў прыватных пансіёнах. І сам, і разам з найбольш таленавітымі вучнямі Кжыжаноўскі як скрыпач прымаў удзел у аматарскіх канцэртах. Акрамя таго, маючы цудоўны голас, нярэдка спяваў. Аўтарытэт Кжыжаноўскага быў вялікі. З ім сябравалі Станіслаў Манюшка, Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч. Кжыжаноўскі разам з Манюшкам напісаў музыку да спектакляў па творах Дуніна-Марцінкевіча "Рэкруцкі набор" і "Ідылія" ("Сялянка").

Такі настаўнік мог вельмі шмат даць сваім вучням. І гэта разумеў Карл Станіслававіч, накіроўваючы да Кжыжаноўскага Міхаіла. Вабіла яго яшчэ і тое, што Кжыжаноўскі вялікую ўвагу надаваў фальклору, часта ў сваіх творах выкарыстоўваў народныя песенныя і танцавальныя мелодыі.

Вучоба ў Кжыжаноўскага не прайшла бясследна. Як таленавіты вучань, Міхаіл адразу выклікаў асаблівую прыхільнасць з боку вопытнага настаўніка. Кжыжаноўскі ў хуткім часе пачаў запрашаць яго для сумесных выступленняў у канцэртах. Першы ж канцэрт прынёс поспех. Даведаўшыся пра гэта, Карл Станіслававіч прыняў захады, каб сын змог яшчэ больш удасканаліць сваё музычнае майстэрства. Сябры параілі яму звязацца з вядомым скрыпачом-віртуозам Вікенціем Банькевічам, які жыў у Вільні. Банькевіч на прапанову даваць урокі Міхаілу адказаў згодай.

У Вільні Ельскі не толькі займаўся музыкай, а і наведваў лекцыі ў Віленскім дваранскім інстытуце. Відаць, і тут выбар быў невыпадковым. Гэты інстытут славіўся тым, што многія яго студэнты захапляліся музыкай, часта выступалі з дабрачыннымі канцэртамі, граючы на розных інструментах. Знайшлося месца і Ельскаму з яго скрыпкай. А як ігралі студэнты ў час гэтых канцэртаў, відаць з допісу ў газеце "Виленский вестник" (1856. № 20).

Гаворка ішла пра канцэрт, што адбыўся 24 лістапада 1849 года. Ужо таго, што пра гэтае выступленне не забыліся праз сем гадоў, дастаткова, каб пераканацца, што выступленне мела належны рэзананс. А "Виленский вестник" пісаў наступнае: "Былі выкананы на скрыпцы і фартэпіяна розныя музычныя п'есы п-мі Манькоўскім, Андржайковічам і Ельскім — выхаванцамі Віленскага дваранскага інстытута. П.Андржайковіч іграў на фартэпіяна фантазію Гайдна на тэму з оперы "Лукрэцыя Борджыя"; п. Манькоўскі, таксама на фартэпіяна, Вялікі канцэрт Шапэна з акампанементам аркестра, а п. Ельскі, таксама з аркестрам, Вялікую фантазію п. Арто на скрыпцы. Усе трое задаволілі знаўцаў чысцінёй выканання і лёгкасцю ў пераадоленні цяжкасцяў, якіх цяпер так шмат у сачыненнях новых кампазітараў".

1849 год стаў для Ельскага і годам завяршэння вучобы ў Дваранскім інстытуце. Шкада, але біяграфічныя звесткі пра жыццёвы і творчы шлях Міхаіла Карлавіча ў многім разрозненыя і сабраны даследчыкамі (у першую чаргу А.Капілавым, аўтарам кнігі "Скрипка белорусская") па крупінках. І па-ранейшаму пра асобныя моманты ў яго жыццяпісе можна гаварыць, адштурхоўваючыся не ад саміх фактаў, а хутчэй інтуітыўна. Гэта датычыцца і пераезду Ельскага ў Кіеў праз некаторы час пасля атрымання ім дыплома. У Кіеве Міхаіл Карлавіч працаваў юрыстам у гарадскім судзе і адначасова з'яўляўся вольным слухачом Кіеўскага універсітэта.

Але чаму менавіта Кіеў быў абраны ім? І чаму, да прыкладу, не Пецярбург ці Варшава, дзе ўмовы для прадаўжэння адукацыі не горшыя, чым у Кіеве? Відаць, існавала нейкая прычына, пра якую сёння невядома. Тым больш, што праца юрыста асаблівага задавальнення Ельскаму не прыносіла і ён без шкадавання хутка развітаўся з ёй. Заняўся цалкам выканальніцкай дзейнасцю. Канцэрты, якія адбыліся ў Кіеве з яго ўдзелам, прынеслі поспех. Міхаіл Карлавіч ужо выконваў і некаторыя свае творы. Хутчэй за ўсё яны былі напісаны ў Кіеве.

На Ельскага звярнуў увагу ўкраінскі фалькларыст, кампазітар і педагог Антон Кацыпінскі. А паколькі ён займаўся яшчэ і выдавецкай дзейнасцю, меў у Кіеве музычны магазін, аддзяленне якога працавала ў Жытоміры, прапанаваў Міхаілу Карлавічу надрукаваць яго асобныя музычныя сачыненні. Пасля прагляду рукапісаў выбар спыніў на мініяцюрах, напісаных для скрыпкі. "Скрыпічныя мініяцюры" Ельскага былі апублікаваны Кацыпінскім у 1852 годзе. Гэты год пазней Міхаіл Карлавіч Ельскі і пачаў лічыць пачаткам сваёй актыўнай кампазітарскай і скрыпачоўскай дзейнасці.

Ельскі не абмяжоўваўся канцэртамі ў Кіеве. Часта наведваўся і ў Мінск, дзе яго многія ведалі яшчэ па выступленнях з Кжыжаноўскім. Выязджаў у Вільню, гарады Польшчы, дзе таксама карыстаўся поспехам у шматлікай публікі. І ўсё ж не мог не разумець, што належнай музычнай адукацыі яму не стае. Урокі, узятыя ў Кжыжаноўскага і Банькевіча, хоць і далі многа, але веды гэтых людзей у музыцы шмат у чым знаходзіліся на аматарскім узроўні. Прафесіяналізму можна было дасягнуць толькі пры наведванні славутых музычных і культурных цэнтраў.

Дзеля гэтага Міхаіл Карлавіч у 1860 годзе выехаў у Парыж. Аднак, паколькі не ставіў мэты паступаць у якую-небудзь вышэйшую ўстанову, у часе не быў абмежаваны, таму асабліва не спяшаўся. Па дарозе спыняўся ў асобных польскіх гарадах, дзе даваў канцэрты. У прыватнасці, выступіў у Варшаве, Кракаве, Вроцлаве...

Найбольшы поспех мела выступленне Ельскага ў Вроцлаве. Паслухаць яго сабралася публіка хоць і нешматлікая, але па-сапраўднаму зацікаўленая — аматары музыкі. У сваіх найлепшых прадчуваннях тыя, хто прыйшоў у канцэртную залу, не памыліліся. Ельскі высокапрафесійнай ігрой зрабіў на прысутных прыемнае ўражанне. Найперш іх увагу прыцягнулі творы, напісаныя самім выканаўцам. Асабліва спадабаліся Саната-фантазія і канцэртная мазурка "Успамін аб Варшаве", а таксама Вялікая фантазія, у аснову якой Міхаіл Карлавіч паклаў польскія народныя песні.

Выступаючы ў Вроцлаве, Ельскі не абмежаваўся толькі выкананнем уласных твораў. Праграму канцэрта ён склаў так, каб задаволіць розныя густы. У прыватнасці, прагучаў 24-ы канцэрт Д.Б.Віёці, Вялікая фантазія К.Ліпінскага на тэму оперы В.Беліні "Пурытане". Як свае, так і чужыя творы выконваў з аднолькавым захапленнем і майстэрствам, укладваючы ў ігру ўсю душу: скрыпка гучала непаўторна, чароўна, быццам з'яўлялася часцінкай яго самога — артыста захопленага, апантанага, з высокім мастакоўскім густам і, безумоўна, таленавітага.

Парыж падараваў Міхаілу Карлавічу сустрэчу з самім Анры В'ётанам. Праслаўлены бельгійскі скрыпач даўно зарэкамендаваў сябе ў музычным асяродку як непераўзыдзены выканаўца. Слава да яго прыйшла яшчэ ў 1834 годзе, калі В'ётан, знаходзячыся ў Вене, з вялікім поспехам сыграў скрыпічны канцэрт Л.Бетховена. Гэта было сапраўднае вяртанне выдатнага твора з небыцця і гэта ж стала ўзыходжаннем самога В'ётана на вяршыню славы. Па сутнасці, Бетховен зрабіў В'ётана В'ётанам. Пасля Вены ён з поспехам выступаў у іншых знакамітых музычных цэнтрах Еўропы, сярод якіх былі і Пецярбург, Масква. А з 1833 па 1840 гг. В'ётан выбраў для сябе месцам жыхарства Расію. Працаваў салістам у Пецярбургу, а неўзабаве заняўся і выкладчыцкай дзейнасцю. У Расіі В'ётан напісаў самыя выдатныя свае творы — 4-ы канцэрт для скрыпкі з аркестрам, "Фантазію-апасіянату". А яшчэ апрацаваў для скрыпкі песні і рамансы А.Даргамыжскага і А.Аляб'ева (у тым ліку і знакамітага аляб'еўскага "Салаўя").

Усяго гэтага Ельскі, які ўважліва сачыў за музычным жыццём, пастаянна цікавіўся нотнымі навінкамі, рэгулярна знаёміўся з музычнай літаратурай і перыёдыкай, не мог не ведаць. Але і не марыў, што калі-небудзь давядзецца сустрэцца з тым, каго крытыка называла адным з самых выдатных скрыпачоў рамантычнага кірунку. І вось — магчымасць ці не штодня быць побач са знакамітым майстрам. Слухаць разважанні В'ётана аб музыцы. У каторы раз падзяляць яго захапленне скрыпічнай ігрой. А галоўнае — назіраць, як скрыпка, дзякуючы чуйным пальцам В'ётана, робіць цуды. Якая гэта асалода, якое шчасце было слухаць Настаўніка!

А В'ётан, ці не з першых занятак адчуўшы, наколькі захоплены Ельскі ігрой на скрыпцы, хутка пачаў ставіцца да яго не толькі як да вучня. Іх зблізіла агульнасць поглядаў, аднолькавае пакланенне Яе Вялікасці Скрыпцы. Не так і шмат часу прайшло, як настаўнік і вучань пасябравалі. А збліжэнню дапамагло тое, чаго Ельскі не мог нават уявіць: В'ётан, убачыўшы ў ім паслядоўніка, прапанаваў выступаць разам.

Ельскі не мог паверыць, што такое магчыма. Але гэта была рэальнасць. Праўда, не толькі рэальнасць, а і адказнасць. Найвышэйшая адказнасць. І яе заставалася замацаваць належным чынам. Каб апраўдаць давер настаўніка.

Пачаліся сумесныя канцэрты. Спачатку Міхаілу Карлавічу, калі бачыў у залах зацікаўленыя, удзячныя твары, здавалася, што ўсе прыйшлі перш за ўсё на канцэрт В'ётана. І ў гэтым ён не быў далёкі ад ісціны. Але тыя, хто ішоў слухаць ігру В'ётана, вядома ж, ішлі слухаць і яго, Ельскага, бо былі пераканаы, што майстар такога высокага класа, як В'ётан, не возьме абы-каго, каб выступаць разам. Першыя канцэрты В'ётана і Ельскага прайшлі ў Парыжы, потым былі іншыя гарады Францыі. А пасля пачалося турнэ Міхаіла Карлавіча па Германіі.

У рэшце рэшт дарога прывяла яго ў Мюнхен. А ў Мюнхене тады працавала не меншая славутасць, чым В'ётан, — нямецкі кампазітар і дырыжор Франц Пауль Лахнер. Трапіўшы на адно з выступленняў Ельскага, ён з прыемнасцю для сябе адзначыў,

што Ельскі з людзей, для якіх музыка — прызванне. Больш таго, ён адчуў, што Міхаіл Карлавіч дасканалы скрыпач.

Першым крок насустрач, як і чакаў Лахнер, зрабіў Ельскі. Папрасіў падвучыць. Лахнер адказаў згодай. І зноў пачаліся для Міхаіла Карлавіча напружаныя дні вучобы. Напружаныя, але жаданыя. Як і кожнаму сапраўднаму творцу, Ельскаму было прыемна чуць пахвалу з вуснаў Лахнера. І не асабліва перажываў, калі настаўніку нешта ў яго ігры не падабалася. Разумеў, што заўвагі выказваюцца ад чыстага сэрца, з адзіным жаданнем — дапамагчы. Акурат так, як і падчас вучобы ў В'ётана. Праўда, з Лахнерам ён не пасябраваў, як з В'ётанам. Ды не ў гэтым справа. Хапала і душэўнага адзінства...

Закончыўшы вучобу, Міхаіл Карлавіч даў некалькі канцэртаў, прыхільна сустрэтых аматарамі і знаўцамі музыкі. Цяпер час падумаць, што рабіць далей. Задача, якую ставіў перад сабой, збіраючыся за мяжу, у Францыю і Германію, была паспяхова здзейснена. Можна, вядома, яшчэ затрымацца ў Мюнхене, дзе за кароткі час знаходжання з многімі пазнаёміўся. Аднак Ельскі прыняў канчатковае рашэнне — вяртацца ў Дудзічы.

Дакладна невядома, калі ён зноў ступіў на родную пухаўскую зямлю. Меркаваць можна прыблізна. Як ужо гаварылася, Ельскі ажыццявіў канцэртнае турнэ па гарадах Германіі. Гэта быў 1862 год. Тады ж, у Мюнхене, пазнаёміўся з Лахнерам. Вучоба магла доўжыцца некалькі месяцаў, можа, год ці крыху больш. Значыць, недзе ў 1864 годзе Міхаіл Карлавіч ужо быў у Дудзічах. І, як паказалі далейшыя падзеі, застаўся тут назаўсёды. Праўда, часта пакідаў іх — выязджаў у тую ж Вільню, у Мінск. З канцэртамі выступаў з нязменным поспехам.

Каб упэўніцца ў гэтым, дастаткова яшчэ раз звярнуцца да старых падшывак "Виленского вестника". У нумары за 28 лістапада 1867 года ёсць такое паведамленне: "У мінулую суботу, 18 лістапада, на канцэрце, дадзеным у зале Дваранскага клуба панам Ельскім, сабралася шматлікая, але выбраная публіка — аматары добрай музыкі. Пан Ельскі належыць да шэрага скрыпачоў, што строга прытрымліваюцца класічных асноў мастацтва, якімі ён не ахвяруе дзеля гучных эфектаў". Адзначалася, што публіка з асаблівай прыхільнасцю сустрэла творы самога выканаўцы, а "ігра пана Ельскага вызначалася бездакорнай чысцінёй і прыемнасцю гукаў". Гэта найперш датычыла твора Ельскага "Вясна", а таксама "Ваеннага канцэрта" К.Ю.Ліпінскага.

У Мінску Ельскі хутка стаў сваім чалавекам у музычных колах. Тых, хто кантактаваў з ім, прываблівала не толькі цудоўная ігра Міхаіла Карлавіча на скрыпцы: Ельскі быў высокаэрудыраваным чалавекам. Ён не толькі пісаў музыку, выконваў яе. Нельга не прыслухацца да меркавання А.Капілава: "Ён быў першым музычным крытыкам, які ўказаў на месца мастака ў справе эстэтычнага выхавання масаў, на неабходнасць пастаяннага ўдасканальвання з тым, каб прынесці славу роднаму краю, свайму народу".

Намаганні Міхаіла Карлавіча ў галіне эстэтычнага выхавання народа далі жаданы плён. Ельскі — адзін з нямногіх, хто стаяў ля вытокаў Мінскага музычна-літаратурнага таварыства, якое існавала ў першай палове 1880 года.

Непасрэдным арганізатарам таварыства быў А.Сакалоў, старшынёй выбралі К.Дзіберга. Ельскі ж, а таксама скрыпачы В.Нядзведскі, Л.Ступель, піяністы А.Марбург, К.Пелегрыні і іншыя з'яўляліся найбольш актыўнымі ўдзельнікамі гэтага таварыства. А наколькі шырокія задачы ставіла яно перад сабой, відаць са статута, зацверджанага 24 верасня 1880 года. Меркавалася адкрываць музычныя школы, падтрымліваць здольных кампазітараў і выканаўцаў, часта збірацца разам, арганізоўваць канцэрты дзеля павышэння майстэрства. Таварыства мела літаратурную, харавую, аркестравую і драматургічную секцыі. У час канцэртаў, якія наладжваліся рэгулярна, удзельнікі таварыства выступалі не толькі са сваімі творамі. Вялікая ўвага надавалася ўсяму лепшаму, што было створана на той час у галіне музычнай дзейнасці. Сімфанічны аркестр выконваў сімфоніі І.Гайдна, Л.Бетховена, уверцюры Д.Расіні, Ф.Абэра і іншых знакамітых кампазітараў, чыя творчасць мела сусветную вядомасць. Перад пачаткам канцэртаў расказвалася пра жыццё і творчасць славутасцяў, каб публіка лепш успрымала іх творы.

Роля такога дакладчыка нярэдка адводзілася Ельскаму. Але найбольшае задавальненне ён атрымліваў тады, калі мог гаварыць пра сваіх, беларускіх кампазітараў і выканаўцаў, многія з якіх з'яўляліся яго сучаснікамі. Іх жа дзейнасць ён актыўна прапагандаваў у перыядычным друку, а таксама на старонках музычных даведнікаў, што выходзілі не толькі ў Расіі, але і за яе межамі.

Пра Ельскага, дзякуючы яго публікацыям у газетах і часопісах, хутка даведаліся рэдактары буйнейшых музычных выданняў, выдаўцы. Яны ахвотна пачалі заказваць Міхаілу Карлавічу матэрыялы па той ці іншай тэме, а таксама артыкулы пра беларускіх кампазітараў, выканаўцаў. Ельскі пісаў пра Ф.Стравінскага, Т.Юзафовіч-Бароўскую, Ф.Міладоўскага і іншых. Па сённяшні дзень гэтыя публікацыі — найаўтарытэтнейшыя сведчанні для даследчыкаў, бо, як вядома, звестак аб развіцці і станаўленні беларускага музычнага мастацтва няшмат.

Напрыклад, дзякуючы Ельскаму захаваліся звесткі пра піяніста, кампазітара, дырыжора і педагога Юзафа Дашчынскага, які нарадзіўся ў 1781 годзе ў Вільні (памёр у 1844-ым). Дашчынскі выкладаў музыку ў Віленскім універсітэце, а ў 1814 г. па запрашэнню вядомага на Беларусі мецэната і меламана Л.Ракіцкага пераехаў у яго маёнтак Гарадзішча, недалёка ад Мінска, дзе да сваёй смерці кіраваў сімфанічным аркестрам, даваў урокі ігры на фартэпіяна. Дашчынскі напісаў каля 100 музычных твораў, якія выдаваліся ў Маскве, Вільні, Варшаве, Лейпцыгу, Вене. А прачытаць пра Дашчынскага можна ў артыкуле Ельскага "Некалькі ўспамінаў з музычнага мінулага Літвы", змешчаным у часопісе "Музычнае рэха", што выдаваўся на польскай мове (1881, № 23). Як і даведацца пра розныя іншыя цікавыя постаці і факты з музычнай гісторыі Беларусі.

Найбольш плённымі для Ельскага як музычнага крытыка сталі 1860 — 1862 гады. На гэты час прыпадае з'яўленне такіх яго артыкулаў, як "З нагоды скрыпічнай методыкі", "Аб саперніцтве паміж Паганіні і К.Ліпінскім", шэраг успамінаў.

Паважна ставячыся да фальклору, Міхаіл Карлавіч у сваіх скрыпічных творах выкарыстоўваў не толькі запісы, зробленыя іншымі, але і сам збіраў лепшыя ўзоры музычнай народнай творчасці. А запісаныя мелодыі потым выкарыстоўваў у сваіх творах. Вынікам жа апісання танцаў, распаўсюджаных на Пухаўшчыне і ў навакольных рэгіёнах, стала праца Ельскага "Народныя танцы Мінскай губерні", якая, праўда, так і не пабачыла свету — рукапіс сёння захоўваецца ў фондах Варшаўскага універсітэта.

Але на першым плане для Міхаіла Карлавіча заўсёды заставалася музыка — напісанне ўласных твораў і выкананне як іх, так і сачыненняў іншых аўтараў. Усяго Ельскі напісаў каля 100 твораў. Сярод іх 2 канцэрты, фантазія "Вясна", санаты-фантазіі. Па сённяшні дзень фантазіі Ельскага на арыгінальныя тэмы крытыка называе бліскучымі. І гэта ніколькі не завышаная ацэнка. Нельга не захапляцца і яго фантазіямі на тэмы народных мелодый для скрыпкі, скрыпічных і фартэпіянных паланезаў, мазурак, мініяцюр...

...Ішоў 1902 год. Вядомы скрыпач, кампазітар, музычны крытык Міхаіл Ельскі адзначаў у родных Дудзічах 50-годдзе творчай дзейнасці. Ён не ведаў, што жыць яму засталося не так і шмат (памёр Міхаіл Карлавіч у студзені 1904 года), але здагадваўся аб падыходзе жыццёвага шляху да той вярсты, ля якой давядзецца спыніцца назаўсёды.

Адно заставалася: наколькі магчыма, падоўжыць тое імгненне, пасля якога знікне рэальнасць і застанецца толькі вечнасць...

М

Ларыса Фінкельштэйн

АЎТАПАРТРЭТ ПА-ЗА ІНТЭР'ЕРАМ, ПРАСТОРАЮ І ЧАСАМ

Горад. Алей, 1969. 130х145. Уласнасць Беларускага саюза мастакоў.

Амаль у кожнага мастака ёсць аўтапартрэт, адзін або некалькі. Гэты жанр — вялікая падмога для мастацтвазнаўцаў, важны момант ідэнтыфікацыі мастака: тут ускосна ўвасабляюцца і час, і месца творчасці, і месца творцы ў гэтым часе.

Мастаку Ізраілю Басаву ў ягоным часе годнага месца не знайшлося. Праўда, месцу (мясцовасці) ягонага жыцця і творчасці таксама не знайшлося месца ў ягонай творчасці.

Ён не пісаў ні горад свайго дзяцінства Мсціслаў, дзе нарадзіўся і вырас у сям'і краўца, якога шанавалі ў горадзе за дасканаласць рамяства, і дзе юны Ізраіль пачаў свой працоўны шлях рэтушорам; не пісаў і ўзбекскі Янгіюль, дзе пашанцавала ў эвакуацыі: без усялякай адукацыі, за адны прыродныя даныя яго ўзялі на працу афарміцелем, а затым і мастаком у Янгіюльскі тэатр. Няма гэтых месцаў і падзеяў на ягоных палотнах.

Не знайсці ў ягоных карцінах-успамінах і жаданага для ўсіх мастакоў Віцебска, дзе лётае дух Шагала і Фалька (апошняга ён любіў асабліва), дзе скончыў знакаміты Віцебскі тэхнікум ягоны брат Беньямін, пазней вядомы маскоўскі графік. Якраз сюды не прынялі І.Басава, нягледзячы на бліскуча здадзены Ф.Фогту экзамен па спецыяльнасці, за кепскія веды па рускай мове, атрыманыя ў габрэйскай школе.

Не адшукаць на ягоных палотнах і каларытных габрэйскіх тыпажоў — родных, сяброў, суседзяў, гэтак сама як і беларусаў, да якіх сябе прылічаў ("Нарадзіўся я ... у габрэйскай сям'і, а ўвогуле я сапраўдны беларус").

І, нарэшце, Мінск, дзе ён вучыўся ў мастацкай вучэльні ў В.Цвіркі, І.Ахрэмчыка і Х. Ліўшыца, дзе прайшло ўсё ягонае творчае і трагічнае жыццё, дзе насуперак усяму ён стаў мастаком, таксама не знайшоў адлюстравання ў тых ягоных знакамітых праграмных творах, якія і сведчаць сабою мастацкі феномен І.Басава. Толькі ў студэнцтве і крыху пазней у эцюдах ён піша Мінск. (Потым "пазнавальнасць" ягоных вобразаў і сувязь жывапісу з жыццём слабеюць з неверагоднай сілай і хуткасцю.) Эцюды гэтыя яшчэ ў вучэльні прыцягваюць да сябе ўвагу педа-

гогаў і старшакурснікаў нязвыклай завершанасцю, цэласнасцю і незвычайна вольнай трансфармацыяй натуры. Усё: постаць, прадмет, дрэва, — толькі нешта, якое патрабуе імгненнага ўдасканалення шляхам абагульнення да знака, вызвалення ад дробязей, што засмечваюць каштоўную жывапісную прастору, шляхам пластычных метафараў, колеравых і фактурных кантрастаў, гульні плямаў і ліній — любым шляхам. Калегі, майстры "манументальных" манежных карцін "шчодра" аддаюць яму нішу майстра эцюдаў, хоць ён даўно вырас з эцюда і не змяшчаецца ў гэтай нішы, бо "Бег", "Дыялог", "Гутарка" або "Барацьба", пустынны "Горад" або "Трывожная размова" — не бачанае, а ўзятае з сябе, сваёй Душы дзеянне сапраўдных унутраных сілаў і матываў.

Ён — майстар карціны. Але ў "вялікай карціне" месцы занятыя "вялікімі" тэмамі: будаўніцтвам сацыялізму і камунізму, вобразамі саміх "будаўнікоў" і г. д. Дробныя тэмы І.Басава — Каханне, Музыка, Нябёсы — не сумаштабныя канцу 60-ых, таму ён не ўпісваецца і ў паварот да "суровага стылю", дзе галоўны герой — наш сучаснік — вобраз збіральны, з адным на ўсіх тварам і агульным выразам заклапочанасці лёсам Радзімы, але ніколі — думкамі пра сябе, сваіх блізкіх, роздумам пра Чалавека. Гэткае не трапляе ў поле зроку пачуццяў і жывапісу І.Басава.

У творчасці І.Басава няма не толькі рэальнай Прасторы і яе насельнікаў, але і Часу ў ягоных агульнапрынятых знешніх прыкметах: падзеях, сюжэтах, тыпажах, рысах архітэктуры, моды і да таго падобных выяўленчых элементах. Так, пры падрабязным пералічэнні таго, чаго мастак не пісаў, варта паспрабаваць вызначыць, што ж усё-такі, а галоўнае, як ён пісаў, што стаяла за ягоным няпэўным, сарамлівым "Я — мастак". Мне думаецца, што пісаў ён усё сваё жыццё адзін доўгі аўтапартрэт — дыялог з самім сабою... Набор тэмаў гэтага дыялога невялікі, але пастаянны. (...)

Характэрны стан ягоных палотнаў — Драматызм. Драмай прасякнута ўсё: самотныя сілуэты адзінокіх постацей, напружаныя позы ў парных кампазіцыях, вострыя контуры жэста ў складаным дыялогу, спрэчцы, барацьбе ("Дзве жанчыны", "Пацалунак", "Спатканне", "Каханне", "Палёт"). У "Палёце" ўсе закаханыя не лунаюць, як шагалаўскія, "над горадам" на крылах любові, а быццам вырываюцца аднекуль і пікіруюць на гледача... Трывога адчуваецца ў дынаміцы кампазіцый, ва ўсім колеравым ладзе. Стылістыка ягоных работ цяжка дэтэрмінуецца, аднак лёгка і беспамылкова пазнаецца.

І.Басаў піша "Музыку". Яна вызначае не толькі матыў змесціву ("Тая, якая спявае", "Мелодыя", "Песня"), але, у першую чаргу, "гучыць" у мелодыцы колеру, у рытмах ліній, плямаў самога корпуснага мазка. Музыка часам ладзіць баль у ягоным жывапісе, то ўздымае ў бахаўскі космас ("Вялікі горад"), то нясе на крылах мелодый Грыга ("Светлая раніца"), то ўзводзіць горад у рытмах Моцарта ("Горад 1978 года"). Горад — гэта ягоны герой, суразмоўца, фетыш, катэгорыя вечнай мары, прадмет пакланення і глыбокай пашаны, нясмеласці/трымцення перад ягонай таямнічай аграмаднасцю. Мастак будуе нежылы, пустынны, вечны свой горад "увогуле", дзе можна быць свабодным, моцным, смелым, што так цяжка ажыццявіць у звычайных, рэальных гарадах....

Страх, які праследуе ў жыцці, абарочваецца адвагай у жывапісе. Гэта толькі звяно ў ланцугу парадоксаў ягонага Лёсу і Асобы. З гадамі маладзела, прасвятлялася, ачышчалася ягоная палітра. Невыпадкова палотнамі І.Басава 90-ых гадоў пачыналася рэтраспектыўная рэспубліканская выстава двух стагоддзяў галерэі "Брама" ў Мінскім Палацы мастацтва — "Ад М.Шагала ў Мінулае і Сённяшняе. XIX — XX стагоддзі". Адкрывалі і аздаблялі ягоныя апошнія палотны і выставу "Брама адчынена. Шалом!" да спектакля Маскоўскага габрэйскага тэатра. Праўда, гэтыя і іншыя лёсавызначальныя для І.Басава выставы не прыцягнулі ўвагі складальнікаў музейнага каталога ягонай творчасці і выключаны з яго цалкам або згаданы ў скажоным выглядзе, гэтак сама як і шэраг публікацый пра І.Басава аўтараў, відаць, непажаданых для складальнікаў.

Супярэчнасці затоены ў ім самім і ў абставінах ягонага жыцця. Убогае, шэрае жыццё ў штодзённай беднасці — і раскоша, неймавернае багацце колераў і прасторы ў жывапісе. У ім мірна ўжываюцца правінцыйнасць у жыцці і планетарнасць у дзеянні. Ціхая трагедыя інтраверта (пустэльніка ў жыцці) — з магутным набатам болю ў жывапісе.

Залаты горад. Алей, 1979.

Апошняя 1992 года. Алей, 1992.

На зыходзе дня. Алей, 1993. 65х74.

Тая, якая спявае. Алей, 1988. 138х144.

Магчыма, гэта і падалося "некаму з павышанай пільнасцю" праявою бунтарства аўтара... Басаў не быў ні бунтаром, ні барацьбітом, ні іграком. Ён не супрацьстаяў, не супрацьпастаўляў, не заклікаў — ён увогуле не суадносіўся ні з рэаліямі, ні з агульнымі ілюзіямі соцыуму. І.Басаў быў папярэднікам беларускага андэграўнду, але ніколі не быў ягоным прадстаўніком і не ўяўляў небяспекі для існуючага ладу, не хаваўся па падвалах і гарышчах, а наадварот — шчодра і наіўна нёс сваё мастацтва на суд гледача. На выставы ж работы І.Басава не траплялі не з-за ідэалагічных цэнзараў ЦК, а дзякуючы членам выстаўкамаў, сабратаў па "цэху", якіх палохалі ягоная жывапісная магутнасць і напор. (...)

Непаўторнасць, самабытнасць І.Басава з асаблівай пераканаўчасцю праявілася і на міжнароднай выставе "Дыяспара ў Цэнтральным Доме мастака ў Маскве". Там І.Басаў апынуўся ў знакамітай кампаніі — ад І.Левітана да Н.Альтмана. І яго не проста заўважыла і адзначыла маскоўская крытыка, але бліскучы тэарэтык мастацтва XX стагоддзя А.Марозаў аб'явіў І.Басава вялікім і прыемным адкрыццём для самога сябе. Трэба сказаць, што раней адносіны з крытыкай у І.Басава былі на рэдкасць роўныя, як кардыяграма фантома, гэта значыць іх увогуле не было. За 20 гадоў (1953 — 1973), калі ягоныя работы зрэдку траплялі на выставы, яны былі двойчы адзначаны ў прэсе (Р.Бадзіным у беларускай, А.Сурскім ва ўсесаюзнай). А ў наступныя 15 гадоў (1973 — 1988), калі І.Басаў знік з мастацкай арэны, пра яго ніхто не згадваў.

У канцы 80-ых гадоў яго пачалі шмат куды запрашаць, але ён да 1992 года амаль заўсёды адмаўляўся. Поспех на выставах галерэі "Брама" ў Маскве і Мінску, запрашэнне "Брамы" з выставай І.Басава ў Іерусалім (пасля паказу ягоных рэпрадукцый на міжнародным кангрэсе) акрылілі мастака.

Тэндэнцыі да ўзмацнення дынамікі кампазіцый, рытмаў, што нагадваюць рытуальны танец усяго з усім, якія намеціліся яшчэ ў канцы 80-ых ("Дзяўчынка ў чырвоным", 1987; "Тая, якая спявае", 1988; "Бег", 1989 — 1990) выяўляюцца з новай сілай. Колер набывае гранічную чысціню і лаканічнасць, контур — магічную сілу, усё разам дасягае нейкай знакавасці ("Дзве жанчыны", "Чырвоны пейзаж", "Барацьба").

Апошнія два гады ягонай творчасці (1992 — 1993) былі зорныя. Ён стварыў свае лепшыя карціны, быў поўны планаў... У 1994 пайшоў з жыцця, хоць так і не дачакаўся за 75 гадоў ніводнай персанальнай выставы. Калі не лічыць адной "экстравагантнай" прапановы да 50-годдзя: зрабіць закрытую выставу ў залах Саюза мастакоў без прэсы і гледачоў, быццам збіраліся дэманстраваць не жывапіс, а атамную бомбу. А можа, для кагосьці гэта і была "бомба", якая, безумоўна, магла выклікаць мастацкі шок...

Выявілася, што праз гады мастацтва І.Басава не перастае шакіраваць, зачароўваць магутнасцю кампазіцый, сілай чыстага колеру, вострым сутыкненнем плоскасцей, рэзкай зменаю рытмаў. Калі ўсё ж паспрабаваць супаставіць І.Басава з вядомымі кірункамі ў сусветным мастацтве, то ўмоўна можна вызначыць яго як "кубічны экспрэсіянізм". Геаметрызацыя формаў, дэкаратыўнасць колеру, сілуэтнасць малюнка, прастора, распластаная на плоскасці палатна, аб'ёмы, быццам спрасаваныя і трансфармаваныя ў арнаментальныя плоскасці, характэрныя для ягоных лепшых твораў розных гадоў.

Дзякуючы некаторым з іх, ён паўтарыў лёс вядомых майстроў сусветнага мастацтва — ураджэнцаў Беларусі. На іх адвечна прэтэндавалі і іншыя культуры (на І.Хруцкага і І.Аляшкевіча — расійская, на М.Шагала і Х.Суціна — французская, на Т.Бычкоўскага — нямецкая). І.Басавым зацікавіліся ізраільцяне, якія ўсур'ёз вырашылі, што "Вялікі горад", "Залаты горад" і "Тройца", напісаныя ў сонечна-пясочнай гаме ў 70-ыя — 80-ыя гады, — не што іншае, як Іерусалім... Зразумела, што аўтар не толькі ў натуры, але і па тэлебачанню Іерусаліма ў той час не мог бачыць. Верагодна, гэта была своеасаблівая відушчасць, дадзеная мастаку, якая дазваляла бачыць цераз час, прастору, забароны і генетычную памяць.

Пра тое, што І.Басаў — вялікі мастак, сведчаць не толькі самі ягоныя творы, але і некаторыя ўскосныя прыкметы "вялікіх": невядомасць пры жыцці змянілася пасмяротнай славай, ягонае імя неаднойчы апынalася сярод славутых — і на выставах "Брамы", і ў анталогіі "Нашай Нівы" "100 твораў беларускага мастацтва XX стагоддзя" (разам з такімі прызнанымі майстрамі, як В.Бялыніцкі-Біруля, К.Малевіч, М.Дабужынскі, Ф.Рушчыц).

Радасць адкрыцця гэтага мастака, думаю, яшчэ наперадзе. Бо не крануты пакуль цэлы пласт ягонай творчасці — графіка.

Светлая раніца. Алей, 1970, 76х92. Уласнасць Полацкага гісторыка-культурнага запаведніка.

Малюнкі папярэднічалі ўсім ягоным жывапісным творам. І гэта цалкам завершаныя самакаштоўныя кампазіцыі са скульптурнай лепкай аб'ёмаў, упэўненасцю шырокіх ліній-мазкоў, асабліва выразнасцю вялікіх "паўзаў" на аркушы.

Гармонію з самім сабою шукае кожны. Шукаў яе і І.Басаў. Шукаў і знаходзіў у творчасці. Яна на рэдкасць аўтабіяграфічная, хоць традыцыйных аўтапартрэтаў розных гадоў няшмат. Думаецца, увесь ягоны жывапіс — аўтапартрэт. Асабліва вылучаюцца, на мой погляд, тры "праекцыі", тры іпастасі, тры этапы лёсу...

Першы — "Бег" (1990) — спроба ўцёкаў, парыванне, барацьба, імкненне, вострыя калізіі, пераадоленне безвыходнасці, увасобленыя ў густым частаколе "архітэктурнага" лесу і энергічнай постаці, стылізаванай пад архітэктурную дэталь, што марна імкнецца вырвацца на прастору гармоніі...

Другі аўтапартрэт — "Чырвоны пейзаж": трывожнае папярэджанне, жоўты колер, што спыняе рух па ўсяму бязмежнаму полю лёсу, і неўтаймаваны чырвоны росчырк-крык, як марны лямант у пустыні...

І, нарэшце, трэці — "Апошняя 1992 года": ураўнаважаная кантрастамі цёплага сонечна-аранжавага (колеру жыцця) і халоднага сіняга (колеру вечнасці) на мяжы зямнога і вечнага (космасу, небыцця) прыходзіць Ціхмянасць... Рытм ціхага, павольнага танца паступова аваладвае дзвюма сілуэтнымі постацямі на гэтым памежжы светаў. Стамляючы бег на месцы, вечны пошук гармоніі і доўгая песня-крык змяняюцца спакоем, дасягненнем гармоніі і танцам-усмешкай...

Гэты Аўтапартрэт дае магчымасць зразумець, што мастак "увогуле" — гэта планетарнасць адчування і сусветная магутнасць таленту Ізраіля Басава.

Пераклад з рускай мовы.

М

Вольга Дашук

ВЫТОКІ І ПЕРСПЕКТЫВЫ ТЭЛЕБАЧАННЯ*

Тэлебачанне займае ў сучаснай цывілізацыі настолькі важнае месца, што гэта прыводзіць яго даследчыкаў да метадалагічнай памылкі: яны разглядаюць тэлефеномен толькі ў кантэксце XX стагоддзя. Прамая памылка: сучасны феномен тлумачыцца праз сучаснасць. З гэтага падыходу вынікае, што ТБ — толькі від шчаслівай інжынернай ініцыятывы, якая працягвае шэраг таксама шчаслівых знаходак больш ранніх тэхнічных спосабаў передачы і захавання інфармацыі.

Паспрабуем разгледзець ТБ у шырокім гістарычным кантэксце, які выходзіць за межы нашай сучаснасці.

Адзін з цэнтральных сюжэтаў новаеўрапейскай культурнай сістэмы — з'яўленне і распаўсюджванне накладу: тэкст ці якаянебудзь выява можа быць растыражавана ў неабмежаванай колькасці асобнікаў.

Ад палеаліта да Сярэднявечча (хрысціянскага, ісламскага і будыйскага) магчымасць матэрыяльнага тыражавання ўспрымалася надзвычай стрымана або спецыяльна табуявалася. І справа не ў адсутнасці тэхнікі для такога тыражавання: у нейкіх эмбрыянальных формах яна ўжо была. Дастаткова прыгадаць пячаткі — умоўныя знакі, выгравіраваныя на якім-небудзь цвёрдым матэрыяле для атрымання адбітка, які мог засведчыць аўтэнтычнасць дакумента, або пячаткі "іканічнага" тыпу з меншай ступенню ўмоўнасці: на іх рабілі выявы для адбіткаў мастацкага характару. Гэта ўсё было вядома з найдаўнейшых часін.

Справа ў тым, што ўсе архаічныя культуры былі падпарадкаваныя канону, жорсткай іканаграфічнай дысцыпліне. Напрыклад, цэнтральны прадмет амерыканска-эскімоскай абраднасці — шаманскі бубен — пасля заканчэння рытуалу абавязкова знішчаўся. Адзін псіхіятр назваў гэтую з'яву "трагічнай карыкатурай на рэлігію".

Так, у архаічнай Японіі сінтаісцкі светапогляд зыходзіў з унікальнасці сакральнай будоўлі. Галоўны сінтаісцкі храм у Ісі, створаны ў 7-ым стагоддзі, кожныя 20 год будуецца наноў, а стары будынак пасля заканчэння новага знішчаецца.

Характэрна, што авангард з яго рытуальнымі абнаўленнямі-ператварэннямі архаічных формаў культуры таксама імкнецца да семіятычнай унікальнасці твора. Так, кампазітар-мадэрніст у "Доктару Фаўстусу" ўпэўнены, што музычны твор цалкам можа абысціся без выканання яго перад слухачамі: маўляў, дастаткова таго, што ён прагучаў у свядомасці самога кампазітара. Даходзіць да вандалізму, напрыклад, паканцэртнага знішчэння інструментаў.

Перад намі першасна-магічнае стаўленне да знака як да унікальнай семіятычнай адзінкі. Яго не могуць замяніць іншыя знакі, тым больш яго копія.

Гэты пафас унікальнага быў перапынены ў эпоху Рэнесансу і Рэфармацыі. З аднаго боку, гэтую эпоху вызначае напружаная "індывідуацыя", як пазней скажа Якаб Бургардт, вялікі знаўца італьянскага Адраджэння. З другога, людзі жадалі атрымаць больш ці менш вольны доступ да ўсёй знакавай сістэмы грамадства.

Па сутнасці, гэта быў першы сеанс дэмакратызацыі свету, падключэння асобы да ўсіх каналаў сусветнай камунікацыі.

Рэфармацыя вымагала падключэння кожнага да Абсалюту. Гутэнберг вынайшаў друкарскі прэс незадоўга да фармальнага пачатку Рэфармацыі, але і гэта вынаходніцтва, і 95 вядомых лютэранскіх тэзісаў, якія сталі ідэалагічным пастулатам, — праявы адной і той жа тэндэнцыі.

Кніга ў Сярэднявечнай Еўропе з'яўлялася прадметам выключна канфесійнай або палацава-замкавай культуры. Характэрна, што Візантыя не ведала феномена "нямога", у сябе і для сябе чытання — толькі "ўголас". Рэвалюцыя Гутэнберга дала магчымасць тыражавання рукапіснай кнігі. Зразумела, у першую чаргу кнігі найбольш аўтарытэтнай. Да гэтай рэвалюцыі Біблію чыталі пераважна ўголас, што абмяжоўвала колькасць чытачоў. Гутэнберг стварыў інфармацыйнае забеспячэнне Рэфармацыі.

Паралельна з развіццём кнігадрукавання ідзе развіццё гравюры. І кніга, і гравюра паўстаюць як выцясненне-замяшчэнне унікальнасці тэксту ці выявы, даступных цяпер не толькі эліце, але і больш шырокім колам.

Трэба падкрэсліць абсалютную гістарычную беспрэцэдэнтнасць гэтага новаеўрапейскага рэнесанснага замяшчэння унікальнага тыражаваным, копіямі. У сусветнай гісторыі ў масавай форме гэта здарылася ўпершыню. Можна казаць пра крызіс семіятычна-унікальнага.

У 1798 годзе ў Германіі, у характэрным храналагічным суседстве з Французскай рэвалюцыяй, была вынайдзена літаграфія — больш дэмакратычны варыянт гравюры, "гравюра для бедных". А пазней з'яўляецца і фатаграфія. Спачатку ў выглядзе дагератыпа, тэхналагічна непрыдатнага да тыражавання. Расійскі паэт князь Вяземскі яшчэ ў 20-ых гадах XIX стагоддзя напісаў верш пра "літаграфічны здымак" як эмблему цэлага стагоддзя.

Антуан Люм'ер, бацька Агюста і Луі, пачынаў "простым мастаком-літаграфам". Пазней літаграфію выцясняюць фотаксілаграфія, фоталітаграфія. Літаграфія прыцягвае ўвагу тагачаснага мастацкага авангарда — імпрэсіяністаў. Таксама ў асяроддзі імпрэсіяністаў быў вынайдзены новы жанр — плакат, які адыграў у станаўленні паэтыкі кіно не меншую ролю, чым сама фатаграфія. Адзін гісторык пісаў: "Адной з галоўных ідэй Дэга была ідэя пра небяспеку рабіць мастацтва даступным ніжнім класам і дазваляць продаж рэпрадукцый па 13 су". Тут гаворка ідзе не пра антыдэмакратызм Дэга, а пра падзел культуры на эстэтычныя і чыста інфармацыйныя тэхналогіі. У цэнтры ўсяго інфармацыйнага свету апынулася фатаграфія з яе неабмежаванымі магчымасцямі тыражавання. Кінаадлюстраванне, калі браць да ўвагі яго "страбаскапічную" структуру, — ці не проста сума фатаграфій.

Выспяваў новы інфармацыйны выбух, электронны, які мог давесці тыражаванне да зусім астранамічных велічынь.

Чалавека вельмі вабіла свабода выбару: магчымасць пераключаць радыёпрымальнік на іншую хвалю, а то і зусім выключаць яго. Гэты камунікацыйны лібертарызм увасобіўся ў вядомы афарызм: "Радыё — цудоўнае вынаходніцтва: адзін паварот ручкі — і нічога не чуваць".

Падобнае адбываецца і з тэлегледачом: адзін паварот рэгулятара ператварае тэлеадрасата ў памочніка камунікатара з яго "тэлекарцінкай", што тыражуецца самім гледачом. Тэлеэкран замыкае 500-гадовы працэс дэмакратызацыі выявы: гравюра на дрэве — гравюра на метале — літаграфія — фатаграфія з "бакавой лініяй" у выглядзе кінаадлюстравання — тэлеадлюстраванне.

Погляды фізіякрата Цюрго ўяўлялі сабой эталон памкненняў часоў Асветы да "грамадзянскай супольнасці". Цюрго бачыў яе як сістэму "хатніх друкарскіх прэсаў", на якіх будуць

* Артыкул напісаны на аснове лекцыі "Тэлебачанне і відэо", прачытанай аўтарам у Беларускім калегіуме.

ствараць неабходныя для правільнай сацыяльнай арыентацыі тэксты. Сам Цюрго працаваў над праектам такога прэса і стварэннем "новай мовы", што магла б эфектыўна абслугоўваць такі прэс. Па сутнасці, ідэя Цюрго — гэта прароцтва пра з'яўленне і ксеракапіравальнай тэхнікі, і ТБ. Рана ці позна ў кожным новаеўрапейскім доме павінен быў з'явіцца такі прэс для асабістага ўжытку. Цікава, што Цюрго ўгадаў нават пашыраны жанр заходняй тэлежурналістыкі — ранішнюю перадачу навін без дыктарскага тэксту, у выглядзе друкаваных паведамленняў інфармацыйных агенцтваў (напрыклад, на першым канале сучаснага швейцарскага ТБ).

Гісторыя цалкам здзейсніла інфармацыйны праект бацькоў "грамадзянскай супольнасці" і Асветы наогул. ТБ на сённяшні тэхналагічны дзень выступае як крайняя праява волі да тыражавання.

І ўсё ж што ляжыць у аснове гэтага безупыннага памнажэння накладаў, што абумовіла ўзнікненне і функцыянаванне ТБ як інфармацыйнага гіперінстытута?

Вялікі нямецкі сацыёлаг Макс Вебер лічыў, што ў аснову будучага закладзены так званы "фармальна-рацыянальны прынцып", "прынцып прагрэсу як безупыннага руху ўвогуле, руху наперад як такога". Уся сацыялогія Вебера — перакананне ў тым, што развіццё еўрапейскай супольнасці ідзе ў напрамку рацыяналізацыі ўсіх бакоў жыцця.

Характэрна, што сваю першаідэю Вебер абгрунтоўваў не толькі на сацыяльна-гістарычным, але і на музычным матэрыяле, даволі пераканаўча тлумачыў гісторыю музыкі як "рацыяналізацыю ў прагрэсе".

Такім чынам, тыражаванне — гэта праява "фармальнай рацыянальнасці" Новага часу. Функцыя ТБ як сейбіта створаной ім "тэлекарцінкі" цалкам упісваецца ў феномен тыражавання, гэтай інфармацыйнай асновы сучаснай цывілізацыі.

Але не сакрэт, што побач з высокакультурнымі традыцыямі ў нацыянальных тэлесетках ды пэўнымі спецыялізаванымі тэлеканаламі існуюць тэленапрамкі яўнага кічу, "найніжэйшага паверха" масавай культуры. Сучасная публіцыстыка перапаўняецца проста рытуальнымі праклёнамі ў адрас ТБ або прытрымліваецца іранічна-скептычнай інтанацыі пры размовах пра яго.

Паралельна з развіццём ТБ разгортваецца дыскусія пра візуальную "перавытворчасць" сучаснасці, пра ўзмацненне эсхаталагічных тэндэнцый у грамадстве. Інтэнсіўнае тыражаванне здзяйснялася і здзяйсняецца ў трагічнай магчымасці татальнай катастрофы чалавецтва і ўсёй біясферы, у атмасферы трывожных прадчуванняў, "ценю", які адкідвае будучыня на сучаснасць.

На думку аднаго з філосафаў, у аснове ўсіх сучасных дысгарманій ляжыць непрымірымая варожасць агульнага і асабістага. З'яўленне тыражавання (драма унікальнага) таксама адлюстроўвае раскол паміж арыгіналам — "асабістым" і сумай яго копій — "агульным".

У кантэксце катастрафічнай сучаснасці гаворка ідзе ўжо не пра дасягненне бяссмяротнасці (як у наіўных міфалагічных уяўленнях пра вечнасць), а пра захаванне (і перадачу) як мага больш поўнай інфармацыі пра чалавецтва ці канкрэтнага чалавека, чый жыццёвы шлях у кожны наступны момант часу можа абарвацца.

Вялікі мысліцель каталіцкага свету Мікалай Кузанскі адразу ж зацікавіўся друкаванаю кнігай як семіятычна-інфармацыйным спосабам дасягнення пасйоднай светапогляднай раўнавагі. У XX стагоддзі, ужо ў эпоху электроннага тыражавання, выбітны кіна- і тэлерэжысёр Раберта Раселіні бачыць у ТБ тую ж функцыю.

У фільмах Рэната Кастэлані ("Жыццё Леанарда да Вінчы", "Джузепе Вердзі") таксама "раздрукоўваюцца" найважнейшыя старонкі культуры мінулага, толькі без спецыфічнага тэлеместянскага пафасу Раселіні. Сам Леанарда першым загаварыў пра магчымасць "механічнага" капіравання карцін, і таму з'яўленне вялікага італьянца ў тэлепраекце Кастэлані нібы семіятычна замыкае новаеўрапейскі працэс тыражавання — ад яго вытокаў да сённяшняга стану.

Нават у тэлепрымітыве (як у паўночнаамерыканскім авантюрна-крымінальным тэлевізійным кіно, так і ў паўднёваамерыканскіх серыялах, даўжынёю ці не ў цэлае чалавечае жыццё) праламляецца праблема супрацьстаяння фатуму. Глыбінная аналагічная семантыка тыражавання — змаганне са смерцю.

Тэлепрымітыў пераводзіць эстэтычную волю да змагання з фатумам у кічавае вымярэнне. Міфалогія пазітыўнага героя зводзіцца да перамогі над пэўнай пагрозай. І ТБ высокаэстэтычнага кшталту, і тэлепрымітыў маюць аднолькавыя фабулы (у адным выпадку мастацка-вытанчаныя, у другім — наіўна-спрошчаныя).

Андрэй Таркоўскі бачыў у кінематографе "запечатлённое время". "Упершыню ў гісторыі мастацтва, упершыню ў гісторыі культуры чалавек знайшоў спосаб затрымаць час. І адначасова — магчымасць колькі хочаш увасабляць гэты час на экране, паўтараць яго, павярнуцца да яго. Чалавек атрымаў матрыцу рэальнага часу. Убачаны і зафіксаваны час можа быць захаваны ў металічных скрынках надоўга (практычна бясконца)". Да гэтай цытаты патрабуецца адно лінгвістычнае ўдакладненне. Культура вынайшла "матрыцу рэальнага часу", але не абстрактнага часу наогул, а часу мінулага. Так, пераглядаючы сёння люм'ераўскі "палеафільм" "Сняданак дзіцяці", мы бачым мінулае, нібы атам таго часавага масіву — "мікрафрагмент" лета 1895.

Матрыца рэальнага часу ТБ выражае цяперашні час, які ў лінгвістыцы завецца канкрэтным або актуальным.

Пра гэтую асаблівасць ТБ першым сказаў Эйзенштэйн, параўноўваючы час кінематаграфічны і час тэлевізійны. У кіно мантаж быў больш ці менш дасканалым адбіткам хады падзей у свядомасці мастака. А тут "акцёр-відавочнец, які перадае гледачам замест сваіх думак і пачуццяў, працягвае руку кінамагу тэлебачання, які, жанглюючы пямерамі аб'ектываў і ракурсамі, будзе прама і беспасярэдне перасылаць мільёнам гледачоў сваю мастацкую інтэрпрэтацыю падзеі ў непаўторны момант самога яе адбывання, у момант першай і бясконца хвалюючай сустрэчы з ёю".

Ці не з'яўляецца магія тэлеэкрана ўвасабленнем старажытнага міфа пра Нарцыса?

Фетышызацыя вывы, убачанай у люстэрку, пашыраецца ў эпосе, калі чалавек асабліва востра перажывае сітуацыю адчужанасці, залежнасці ад ірацыянальных сіл і абставін. У знакавай практыцы чалавека люстэрка паўстае як першая спроба вынайсці "матрыцу рэальнага часу", і не гістарычна-цяперашняга, а канкрэтна-актуальнага.

Эпізоды мастацкай літаратуры, дзе апісваецца варажба з люстэркам, нагадваюць тэлекарцінку з усімі ўласцівымі ёй прыёмамі, аж да буйнога плана, які дамінуе на ТБ. Электронныя мас-медыя можна разглядаць як трансляцыю з "залюстроўя".

Некаторыя даследчыкі падзяляюць інфармацыю на "мёртвую" (друкаваныя матэрыялы, кружэлкі, магнітныя стужкі, перфакарты) і "жывую". Калі якая-небудзь сістэма будзе з часам выраджацца, гэта здарыцца з "мёртвай" (запісанай) інфармацыяй. Люстэрка (тэлеэкран) — увасабленне "жывой" інфармацыі.

У кінематографе 50-ых — 70-ых гадоў робяцца папулярнымі спробы рэжысёраў паказаць тоеснасць рэальнага і экраннага часу. Антаніёні і Феліні працавалі на ТБ. Такая сітуацыя назіралася і ў ЗША, дзе рэжысёры, як правіла, прыходзілі ў кіно з ТБ.

60-ыя — 70-ыя гады — нібы "гадзіна пік" інфільтрацыі рэальнага часу ў экранную культуру ("дакументальны цунамі, які абыцоў усю планету").

ТБ самой сваёй глыбіннай сутнасцю паўстае як унікальная спроба перанясення ў культуру прынцыпу люстэрка. Імгненнасць тэлетыражавання магла б выклікаць зайздрасць у Леанарда, які марыў пра механічнае тыражаванне карцін (можна пабудаваць матэматычную мадэль "скарачэння" часу тыражавання ад рукатворнага капіравання карцін на працягу некалькіх год да бліскавічнага, "з хуткасцю смерці" электроннага капіравання карцінкі).

Тэлеадлюстраванню ўласцівая недасканаласць, незавершанасць, супрацьлеглая эстэтычнай завершанасці кінакадра.

Прынцып "жыцця знянацку" Дзігі Вертава і яго "абсалютная кінамова" толькі падкрэслівалі знакавыя межы кінамагчымасцей. ТБ разамкнула экран для ўвасаблення "жыцця знянацку".

Першы фільм, запісаны ўжо не на кіна-, а на магнітную стужку, з'явіўся на мяжы 60-ых — 70-ых гадоў у майстэрнях ТБ як працяг яго агульнакамунікацыйных, тэхналагічных і сацыялагічных тэндэнцый. Відэафільм, з аднаго боку, дапоўніў сямейны фотаальбом, з другога — сямейную бібліятэку. Відэафільм паўтарыў семіятычна-камунікацыйную ролю кнігі.

Першыя відэамагнітафоны былі бабінныя. У пачатку 70-ых памер ВМ зменшыўся. З'явіўся касетны магнітафон. Тады на яго пачалі запісваць усё, што толькі можна: урокі кулінарыі, п'есы Шэкспіра, матчы па боксу, незлічоную колькасць старых фільмаў.

У пачатку 70-ых ВМ каштаваў амаль 800 долараў. Існавала і другая прычына марудната распаўсюджання ВМ сярод шырокіх колаў насельніцтва: "канфуз тэхналогій", несупадзенне розных тыпаў магнітафонаў — розныя стандарты. Пасля таго, як некаторыя бізнесмены страцілі мільёны, агульныя стандарты былі ўзгоднены.

У сярэдзіне 70-ых Японія абагнала Амерыку ў вытворчасці ВМ. Яе агрэгаты мелі малую вагу і малых кошт.

У 1977 годзе было прададзена больш за 200000 машын. Большасць прыбытку пацякла ў Японію. Пачаліся судовыя працэсы паміж амерыканскімі бізнесменамі і японскімі. Выйгралі японцы.

Таксама судовыя працэсы: спачатку капіраванне (запіс) праграм ТБ разглядалася як парушэнне аўтарскіх правоў. Але ўжо ў 1984 годзе быў легалізаваны запіс любой тэлепраграмы.

ПЕРСПЕКТЫВЫ ТЭЛЕБАЧАННЯ

Будучае ў гэтай галіне лепш за ўсё раскрывае фраза: "Увесь свет прыходзіць да мяне дадому, варта толькі пажадаць". Часткова так яно і было ад самага нараджэння тэлебачання, але глядач падстройваўся пад расклад перадач. У пачатку 80-ых відэамагнітафон даў чалавеку большую свабоду. Пры запісе тэлеперадачы на відэамагнітафон сінхронная сувязь падмяняецца больш зручнай — асінхроннай.

Чалавецтва заўсёды шукала спосаб дапоўніць сінхронную сувязь асінхроннай. Да вынаходніцтва пісьма асноўнай формай стасункаў паміж людзьмі была вусная гаворка: людзі прапускалі навіну, калі адсутнічалі пры яе паведамленні. Пасля з'яўлення пісьма стала магчымым назапашванне інфармацыі.

Асноўнае паняцце, якое мае дачыненне да ўсіх сфер чалавечай дзейнасці ў будучым, — "інфармацыйная магістраль". Яна трансфармуе нашу культуру не менш кардынальна, чым друкарскі прэс Гутэнберга змяніў сярэднявечную.

Інфармацыйная магістраль — гэта бязмежны канал сувязі, які злучыць паміж сабой усё чалавецтва.

Персанальныя камп'ютэры злучацца паміж сабой нашмат раней за тэлевізары. На першым часе якасць фільмаў у Інтэрнеце будзе невысокая.

Калі з'явіцца магчымасць перадаваць па сетках высакаякаснае відэа, відэамагнітафоны застануцца фактычна без працы. Можна будзе проста выбраць патрэбнае відовішча з доўгага спіса даступных праграм.

Тэлебачанне захавае трансляцыю перадач для "сінхроннага" ўжытку. Аднак пасля выхаду ў эфір перадача стане даступная ў запісе. Карацей кажучы, тэлебачанне стане інтэрактыўным. Гэта значыць, глядач зможа пастаянна ўплываць на яго з дапамогай "зваротнай сувязі". Ужо назіраюцца першыя спробы зрабіць тэлебачанне інтэрактыўным: пакупкі праз тэлемагазін, званкі ў студыю падчас прамога эфіру, часовае выключэнне святла на просьбу тэлевядучага менавіта так прадэманстраваць сваю рэакцыю на выказаную ў перадачы думку. Аднак гэта толькі першыя крокі на шляху да сапраўднага ўплыву гледачоў на тэлепраграмы. Інфармацыйная магістраль створыць уражанне, быццам бы паміж чалавекам і прадметам яго інтарэсу няма пасярэднікаў.

Кабельнае тэлебачанне сталі выкарыстоўваць у канцы 40-ых, каб палепшыць якасць прыёму тэлесігналаў у аддаленых раёнах. Калектыўныя антэны, якія прымалі сігналы і падавалі іх у мясцовую кабельную сістэму, усталёўвалі там, дзе прыём на індывідуальныя антэны блакіраваўся ўзвышшамі. Ніхто тады не думаў, што за кабельнае тэлебачанне хутка будуць плаціць усе — каб бясконца глядзець відэакліпы або навіны. Каналы кабельнага тэлебачання былі вымушаны выбіраць пэўную спецыялізацыю. Такі падыход супрацьлеглы рабоце звычайнага тэлебачання, якое імкнецца перадаваць тое, што можа быць цікава амаль усім. Тэлегледачы, інтэграваныя ў інфармацыйную магістраль, будуць мець неабсяжны магчымасці імгненнага атрымання і спецыяльнай, і "папулярнай" інфармацыі — ад падрабязных паведамленняў пра надвор'е і затары на дарогах да асабліваcцяў размнажэння янотаў.

Будуць удасканалены прынцыпы відэазапісу на CD-ROM-дысках.

Першае відэаадлюстраванне было не лепшае за тэлевізійную карцінку 60-ых. У рэшце рэшт якасць відэа на персанальных камп'ютэрах абыдзе якасць карцінкі на сучасным тэлевізары.

Поспех інтэрактыўных камп'ютэрных гульняў натхніў некаторых рэжысёраў на стварэнне інтэрактыўных фільмаў, у якіх сюжэтныя павароты і канцоўка залежаць ад гледача. Праз нейкі час пры праглядзе можна будзе прыпыніць фільм і заказаць праз тэлевізар, напрыклад, такую вячэрнюю сукенку, у якой гераіня спакусіла героя. Ці забраніраваць нумар у той гасцініцы, дзе разгортваецца меладраматычнае дзеянне. Пры жаданні можна будзе паглядзець "Знесеных ветрам" з вамі і вашай жонкай у галоўных ролях замест Кларка Гейбла і Віўен Лі. Бо звычайнымі рэчамі стануць праграмы, якія дазволяць нават непрафесійніку рэдагаваць фільмы і ствараць спецэфекты на персанальным камп'ютэры. Розніцу паміж дылетантам і прафесійнікам будзе вызначаць толькі талент. Разам з тым спецэфекты адкрываюць шлях для любых падробак відэадакументаў. Асноўнай формай дзелавых сустрэч паўсюдна стануць відэаканферэнцыі, а асноўнай формай пакупак — тэлешопінг.

Відэафільмы, тэлепраграмы і іншыя віды лічбавай інфармацыі будуць захоўвацца на серверах — моцных камп'ютэрах з дыскамі вялікай ёмістасці.

Пры дапамозе пульта дыстанцыйнага кіравання нават прамую трансляцыю можна будзе перапыніць, зноў запусціць ці перайсці да любой папярэдняй часткі праграмы. Напрыклад, калі хто-небудзь вам патэлефануе, можна будзе спыніць перадачу на час размовы. Адзінае, што немагчыма зрабіць з прамым эфірам, — пракруціць перадачу наперад.

Пакуль што лічбавае тэлебачанне High definiton не распаўсюдзілася шырока, таму што патрабуе новай, дарагой апаратуры і для вяшчання, і для прыёму. Рэкламадаўцы не хочуць яго фінансаваць, бо яно практычна не ўплывае на эфектыўнасць рэкламы. Аднак шанц выжыць у такога тыпу тэлебачання ёсць, бо інфармацыйная магістраль дазволіць прымаць відэаадлюстраванне, створанае па розных тэхналогіях. З'явіцца новы від экрана — лічбавая панель з белым пакрыццём — вялікі, уманціраваны ў сцяну экран. Гэтая панель дасць магчымасць не толькі праглядаць фільмы, але і павялічваць пры патрэбе дробныя дэталі адлюстравання.

Такім вось будзе тэлебачанне ўжо праз 10 — 20 гадоў. Куды яно будзе развівацца далей — цяжка нават уявіць сабе. Магчыма, у накірунку тэхналогій самога жыцця ў прамым эфіры. Або жыцця ў запісе.

М

Яўген Ганкін

РЫЦАР ДЗЕСЯТАЙ МУЗЫ

Яўген Маркавіч Ганкін (1922 — 1996) афармляў многія кінастужкі "Беларусьфільма" 50-ых гадоў: экранізацыі "Пяюць жаўрукі", "Паўлінка", "Хто смяецца апошнім", карціны "Нашы суседзі", "Гадзіннік спыніўся апоўначы". Ён вельмі арганічна ўвайшоў у "новую хвалю" беларускага кіно 60-ых: зрабіў з Віктарам Туравым стужкі "Я родам з дзяцінства", "Вайна пад стрэхамі", "Сыны ідуць у бой". Плённа працаваў і з іншымі рэжысёрамі маладога пакалення. Завяршыць работу над карцінай "Аз уздам" ён, на жаль, не паспеў.

Скарочаны нарыс пра Сяргея Эйзенштэйна, які мы прапануем чытачам, уваходзіць у серыю іншых, якія склалі рукапіс кнігі "Крыло анёла", падрыхтаванай да друку ўдавой мастака, вядомай пісьменніцай Лідзіяй Арабей.

Штрыхі да партрэта Эйзенштэйна

(,..) Упершыню я ўбачыў Эйзенштэйна ў 1939 годзе. Нас, першакурснікаў мастацкага факультэта інстытута кінематаграфіі, прывезлі на экскурсію на "Масфільм", каб азнаёміць з будаўніцтвам дэкарацый. У адным з павільёнаў здымаўся эпізод фільма "Аляксандр Неўскі". У агромністай дэкарацыі гарэлі юпіцеры, і ля кінакамеры я ўбачыў рэжысёра. Памятаю, мяне ўразіла знешнасць гэтага чалавека. Эйзенштэйн быў сярэдняга росту, мажны, меў вельмі характэрную касалапую паходку, выразны і разумны твар. Глыбока пасаджаныя дапытлівыя вочы ўважліва сачылі за суразмоўцам. Нос — даволі буйны, з гарбінкай і рэзкай папярочнай складкай на пераноссі. Мяккае падбароддзе, гуллівая ўсмешка на вуснах. Але асабліва ўражвалі не ў меру высокі лоб і неахайныя пасмы валасоў, што тырчэлі з бакоў над лысінай.

Мой аднакурснік Сяргей Каманін, які таксама ўпершыню пабачыў Эйзенштэйна, нахіліўся да майго вуха: "Але ж і кацялок! Куды нам!.." Гэта падалося смешным, бо ў самога Сярожы лобік быў маленькі, а ад звычкі пастаянна моршчыць яго здаваўся яшчэ нізейшым. Дарэчы, Каманін заўсёды ганарыўся тым, што, таксама як і Эйзенштэйн, па бацьку быў Сяргеем Міхайлавічам.

(...) Студэнты літаральна абагаўлялі "Эйзена", лавілі кожнае ягонае слова. Рухі ў яго былі спакойныя, упэўненыя. Размаўляў Сяргей Міхайлавіч таксама спакойна, няспешліва, як звычайна гавораць людзі, якія ведаюць, што іх ахвотна слухаюць; голас ён меў мяккі, меладычны. На лекцыях Эйзенштэйн прыводзіў шматлікія прыклады з уласнай багатай практыкі і з сусветнай класікі. Ён цудоўна ведаў антычнасць, старажытную і новую гісторыю, вельмі глыбока адчуваў музыку, літаратуру, жывапіс. Улюбёнымі мастакамі ў яго былі Гульбрансан, Дам'е, Эль Грэка, Ван Гог; з рускіх мастакоў ён найбольш шанаваў Сярова і Сурыкава.

Сяргей Эйзенштэйн.

Яму было тады за сорак — узрост у мастацтве даволі малады, але ён быў ужо аўтарам "Браняносца "Пацёмкіна"", што прынёс яму сусветную славу, а таксама "Кастрычніка" і "Аляксандра Неўскага". Надзвычай дасціпны, ён перасыпаў свае лекцыі анекдотамі і каламбурамі, якія мы сустракалі дружным смехам. Смяяўся Сяргей Міхайлавіч заразліва, крыху закінуўшы галаву і агаляючы залатыя зуб. Ён быў зусім не падобны да тых выкладчыкаў, якія суха і артадаксальна навучаюць свайму рамяству і трымаюцца на пэўнай дыстанцыі ад студэнтаў, каб часам не страціць аўтарытэт.

Трэба сказаць, у адборы абітурыентаў на прыёмных іспытах Эйзенштэйн быў некалькі суб'ектыўны і прадузяты. Яго вабілі людзі з нестандартным мысленнем, арыгіналы, пакрыўджаныя лёсам. Так, ён зацікавіўся кульгавым юнаком з Беларусі М.Любошыцам. Адным з улюбёных вучняў Сяргея Міхайлавіча стаў хлопец з глухой сібірскай вёскі Коля Мікіткін: сялянскія звычкі і спецыфічная мова кантрастна вылучалі яго на фоне квецені гарадскіх абітурыентаў. Я кажу пра гэта, каб падкрэсліць любоў вялікага рэжысёра да ўсяго арыгінальнага, неардынарнага. Гэта было ягоным крэда ў жыцці і ў мастацтве.

Яўген Ганкін. Партрэт кінарэжысёра С.М.Эйзенштэйна, Папера, вугаль. 1976.

У нас на мастацкім факультэце Эйзенштэйн прачытаў некалькі лекцый пра асновы рэжысуры. Ён трымаў аўдыторыю ў сваіх руках, як трымае яе віртуозны артыст. Талент Эйзенштэйна-педагога не саступаў ягонаму таленту рэжысёра.

Памятаю, аднойчы ён апавядаў пра тое, што ў мастацтве, і асабліва ў кіно, не заўсёды варта "педаліраваць" рознымі сродкамі агульную ідэю, бо вынік можа быць процілеглы. Усякая ідэя, вучыў Сяргей Міхайлавіч, павінна ляжаць на выразным ясным фоне. Добра, калі гэты фон кантрастуе з ідэяй. Калі ж аўтар пачне падкрэсліваць сваю ідэю і колерам, і музыкай, і гукам, і ракурсам ды іншымі сродкамі ўздзеяння на гледача, то ідэя праз гэта не толькі не ўзмацняецца, а, наадварот, паслабляецца. Каб праілюстраваць гэтую думку, Сяргей Міхайлавіч узяў крэйду і намаляваў на чорнай дошцы выразны чалавечы профіль. І падпісаў: "Асноўная ідэя". Вакол гэтага профілю ён намаляваў другі з подпісам "музыка". Потым — наступны профіль ("колер") і яшчэ некалькі, каб мы ўбачылі, як стос профіляў размазвае і паслабляе выразнасць першапачатковага. У сінтэтычным мастацтве

ўсе фактары ўздзеяння на гледача павінны рабіць кожны сваю справу, часам нават сутыкацца адзін з адным у кантрапункце, і ад гэтага асноўная ідэя толькі выйграе.

Сяргей Міхайлавіч вучыў нас будаваць кадр з улікам эмацыйнай выразнасці дэталі, шукаць у натуры тое асноўнае, што вызначае характар кадра. Ён распавёў, як аднойчы разам з аператарам выбіраў двор на рабочай ускраіне Ленінграда для здымак у фільме "Кастрычнік". З машыны яны заўважылі праз браму двор, які ім адразу спадабаўся. Калі ж назаўтра яны разам з усёй групай і апаратурай заехалі ў гэты двор, то атрымаўся канфуз: здымаць не было чаго, двор не меў патрэбнай выразнасці. "Я, — распавядаў Эйзенштэйн, — ужо расчараваны, сабраўся сыходзіць, але ўжо за брамай выпадкова азірнуўся. І тут здарылася неспадзяванае: усё зноў стала на месца, я ўбачыў гэты двор такім, як напярэдадні. Уся прычына была ў жалезных кратах, праз якія мы ўпершыню ўбачылі двор, менавіта гэтыя краты і былі генеральнай, вызначальнай дэталлю. Давялося вынесці апаратуру на вуліцу і здымаць усю сцэну праз краты". Кропку здымкі ён вучыў выбіраць вельмі ўважліва: часам зрух на некалькі сантыметраў, якія нібыта нічога не змяняюць, парушае ўсю выразнасць кадра.

Немы крык: вобраз скрайняга жаху ў фільме Эйзенштэйна "Браняносец "Пацёмкін"".

Эйзенштэйн казаў, што мастак павінен рупліва аналізаваць уласную працу, без шкадавання перарабляць няўдалае і пільна захоўваць тое, што атрымалася — хай сабе інтуітыўна (інтуіцыі ён надаваў вялікае значэнне, хоць сам больш давяраў рацыі). З гэтай нагоды ён распавёў, як на здымках аднаго з ягоных фільмаў аператар выпадкова зняў і мікрафон. Спрабавалі пераздымаць, але ранейшай сілы і выразнасці кадра атрымаць не здолелі. І Эйзенштэйн пайшоў на тое, каб пакінуць забракаваны кадр у фільме. "Напэўна, — сказаў з усмешкай Сяргей Міхайлавіч, — было ў кадры штосьці і апроч мікрафона, бо глядач і не заўважаў яго. Кепскі той фільм, дзе глядач толькі і сочыць за тэхнічнымі памылкамі".

(...) У пачатку Айчыннай вайны амаль усе нашыя студэнты, у тым ліку і я, пайшлі ў маскоўскае народнае апалчэнне. Пры канцы 1941 года многія з нас былі адкліканыя з фронту для працягу навучання. Калі мы вярнуліся ў Маскву, то даведаліся, што наш інстытут эвакуяваны ў Алма-Ату. Туды ж пераехаў і асноўны склад супрацоўнікаў "Масфільма" і "Ленфільма". На базе былога Алма-Ацінскага тэатра оперы і балета стала стварацца Цэнтральная аб'яднаная кінастудыя мастацкіх фільмаў — ЦАКС.

Калі мы, група студэнтаў, чалавек дзесяць, яшчэ апранутыя у вайсковую форму, у суконных тоўстых абмотках і цяжкіх салдацкіх чаравіках, прыехалі ў Алма-Ату, то вырашылі расшукаць Эйзенштэйна. Памятаю, знайшлі мы яго ў цырульні гатэля. Седзячы ў фатэлі, намылены, ён убачыў нас у люстэрку, прыязна ўсміхнуўся і зрабіў знак, што зараз вызваліцца. Неўзабаве ён выйшаў да нас у вестыбюль.

Ён быў спакойны, крыху больш звычайнага заклапочаны. Ішла вайна. Ішоў працэс эвакуацыі інстытута, пакуль што мы ніякай стыпендыі не атрымлівалі, мех сухароў, які мы раздабылі ў дарозе, скончыўся, грашовыя нашы справы былі плачэўныя. Сяргей Міхайлавіч цудоўна разумеў гэта і адразу прапанаваў нам далучыцца да будаўніцтва кінастудыі. Ён кіўнуў у бок кагосьці з нас: а то вунь хутка штаны ўпадуць, праз жывот хрыбет відаць.

Ён сам паклапаціўся пра тое, каб нас залічылі на працу. Паралельна з вучобай мы цягалі цэглу, бярвенне, выконвалі ўсялякую іншую працу, за што атрымлівалі дванаццаць рублёў на дзень. Гэта моцна палепшыла нашыя справы. Многіх Сяргей Міхайлавіч падтрымліваў асабіста ў рознай форме. Рабіў ён гэта настолькі тонка, што адмовіцца ад ягонай дапамогі не было ніякай магчымасці. Студэнты часта бывалі ў яго дома, і ён нікога не адпускаў не накарміўшы ў той галодны час.

Эйзенштэйн не быў ханжой і размаўляў са студэнтамі як з аднагодкамі. Толя Гранік і ягоная жонка жылі ў агульным пакоі інтэрната. Сяргей Міхайлавіч вельмі недвухсэнсоўна паспачуваў Граніку ў нязручнасці такога сямейнага жыцця. Некалькі разоў ён бянтэжыў і мяне, а калі я чырванеў — ён смяяўся. Рабіў ён гэта не з цынізму, а каб прымусіць студэнта быць з ім больш шчырым.

У гэты час Эйзенштэйн ужо займаўся пастаноўкай "Івана Жахлівага". Галоўным мастаком фільма быў І.А.Шпінель, які выкладаў на нашым факультэце спецыяльную кампазіцыю. Памятаю, як Шпінель прынёс паказаць нам накіды (раскадроўку) Эйзенштэйна да "Івана Жахлівага". Для мяне гэта было ашаламляльным адкрыццём. (Потым гэтыя эскізы шмат разоў рэпрадуктаваліся, а ў 1961 годзе былі ўключаныя ў кнігу "Малюнкі Эйзенштэйна".) Малюнкі выглядалі як аголены нерв будучага фільма. Яны былі зробленыя алоўкам на выпадковай паперы. Здавалася, што гэтыя энергічныя штрыхі пакінула не рука, а сама думка. Надзіва тонкае размеркаванне архітэктуры і людзей, грым і выразныя сілуэты герояў (асабліва Івана), кампазіцыя кадра, ракурс, рэквізіт, архітэктурнае вырашэнне дэкарацыі — усё здзіўляла і хвалявала ў гэтых накідах. Тут жа былі шырока вядомыя цяпер малюнак з Жахлівым на ганку Праабражэнскага сабора і кадр, дзе тонкі мефістофельскі профіль з вузкай бародкай цара перацякае ў лінію натоўпу на хрэсным ходзе.

Эйзенштэйн не меў спецыяльнай мастацкай адукацыі. У інстытуце цывільных афіцэраў у Петраградзе ён не наведваў заняткаў па маляванню і архітэктурнаму красленню. Тым не менш ягоныя малюнкі мелі абсалютна самастойную мастацкую вартасць. Як гэта часта здараецца ў выбітных людзей, іх талент знаходзіць сабе выйсце ў розных галінах творчасці. Хто не памятае цудоўных малюнкаў Пушкіна, Лермантава, Гюго, Рабіндраната Тагора? Накіды Эйзенштэйна сведчылі пра абсалютнае пластычнае бачанне аўтарам свайго будучага фільма. Ён лічыў, што без канкрэтнага бачання герояў немагчыма ўявіць сабе іхнія ўчынкі. Аднойчы Эйзенштэйн убачыў за акном дрэва, сілуэт якога і перамаляваў у профіль галавы Івана. Ад гэтага вобраза ён ужо не мог адступіцца. Рэжысёр загадаў зрабіць для выканаўцы ролі цара акцёра Чаркасава адмысловы пластычны грым, каб дэфармаваць ягоную галаву адпаведна свайму малюнку.

Кадр з фільма "Іван Жахлівы": гіганцкі профіль цара над лініяй хрэснага ходу.

Трэба прызнаць, што ў малюнках Сяргея Міхайлавіча меўся пэўны фармалістычны элемент, аднак ён заўсёды быў падпарадкаваны ідэі фільма і ніколі не быў самамэтай. На іх мы і арыентаваліся, калі мне з В.Крыловым і М.Аксельродам давялося пісаць абразы і фрэскі для дэкарацый "Івана Жахлівага". Прыцягнуў нас да гэтай працы сам Эйзенштэйн, каб неяк падтрымаць матэрыяльна. Аднойчы, калі я пісаў абраз Божай Маці, ён падышоў і стаў за спінай. Я разгубіўся. На ляўкаснай дошцы я ўжо намаляваў агульны контур і твар панны Марыі. Рэжысёр

пасміхнуўся, папрасіў мой пэндзаль і абмакнуў яго ў першую выпадковую фарбу. Ён імгненна звузіў удвая нос і ў паўтара разы павялічыў вочы Божай Маці, энергічнымі мазкамі падкрэсліў выгіб броваў і аскетызм шчокаў. Эйзенштэйн сказаў мне, што стылізацыя, і асабліва ў абразах, патрабуе моцнай дэфармацыі дэталяў. Ён заўважыў маю збянтэжанасць і дадаў: "А ўвогуле добра атрымліваецца, амаль як у Рублёва". Гэта быў своеасаблівы спосаб атрымаць прабачэнне за ўмяшальніцтва ў маю працу.

Па сканчэнні інстытута мне зноў пашчасціла папрацаваць у Эйзенштэйна, тым разам ужо ў якасці другога мастака на фільме "Іван Жахлівы". Працы было шмат, даводзілася зноў пісаць фрэскі для дэкарацый, рабіць эскізы рэквізіту. Цяпер я часта сустракаўся з рэжысёрам: ён займаўся дэталямі грыму, строяў, рэквізіту. Сам рабіў эскізы, па некалькі разоў на дзень заходзіў у кравецкую — сачыў, як шыюць шубу Івану, каб яна арганічна ляжала на Чаркас. ве. Рэжысёр гадзінамі не выходзіў з грымёрнай, дамагаючыся максімальнай набліжанасці грыму да задуманых вобразаў.

У фільме ёсць эпізод, які ў мантажным плане называўся "Ґорка Івана". У Ґранавітай палаце Крамля ідзе баляванне. Слугі разносяць на сподах стравы. Споды былі зробленыя з пап'емашэ ў выглядзе срэбных лебедзяў. Мне выпала зрабіць праект такога лебедзя на падставе схематычнага накіду Эйзенштэйна. Узгадаваны ў рэалістычных традыцыях, засвоеных у інстытуце, я перамаляваў птушку ў натуральных прапорцыях і ў натуральным маштабе.

Эйзенштэйн асабіста праглядаў кожны эскіз рэквізіту. Калі я прыйшоў да яго дадому з малюнкам пад пахай, ён паглядзеў і сказаў: "Усё добра, толькі... Трэба скінуць выяву з натуральных памераў, павялічыць. Паспрабуйце зрабіць шыю больш стылізаванай, завастрыць крыло. Вы бачылі калі-небудзь прыгажуна-каня? Пра яго кажуць, што мае лебядзіную шыю. А вы паспрабуйце наадварот: паглядзіце ў паляшанаў, як яны малююць каня. Перарабіце і крыло, каб было ў гармоніі з шыяй".

Я ў свае дваццаць гадоў не надта разумеў, чаго ад мяне хоча Сяргей Міхайлавіч, але сказаць пра гэта было сорамна. Я ўзяў малюнак, прасядзеў над ім яшчэ дзень, праглядаў і паляшанаў. Пасля доўгіх пошукаў крыло і шыю я перарабіў. Калі я прынёс Эйзенштэйну эскіз, ён з усмешкай заўважыў, што гэта амаль тое, што трэба, але вока ў птушкі павінна быць касым. "Лебедзь, — сказаў ён, — мангольскай расы. Павялічце яшчэ трохі крыло і пакажыце мне". Мне здавалася, я пачынаю нешта разумець. У трэці раз ён у далікатнай форме зрабіў чарговыя заўвагі, і так я перапрацоўваў эскіз пяць ці шэсць разоў, пакуль ён, нарэшце, не паставіў на ім свой дазвальны подпіс з агромністым "Э".

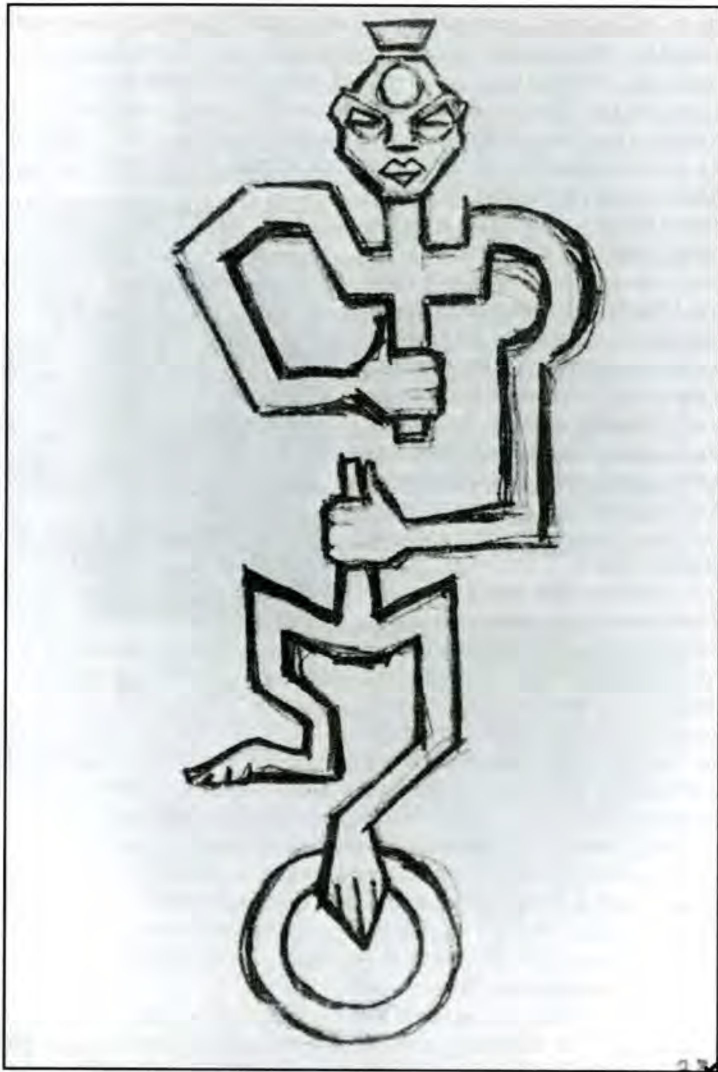
На гэтым прыкладзе бачна, наколькі патрабавальны быў Эйзенштэйн нават да другарадных дэталяў. З гэткай жа руплівасцю ён ставіўся да кожнага шва на строях акцёраў, прымушаў перастаўляць гузікі, калі яны парушалі задуманы ім сілуэт героя. (...)

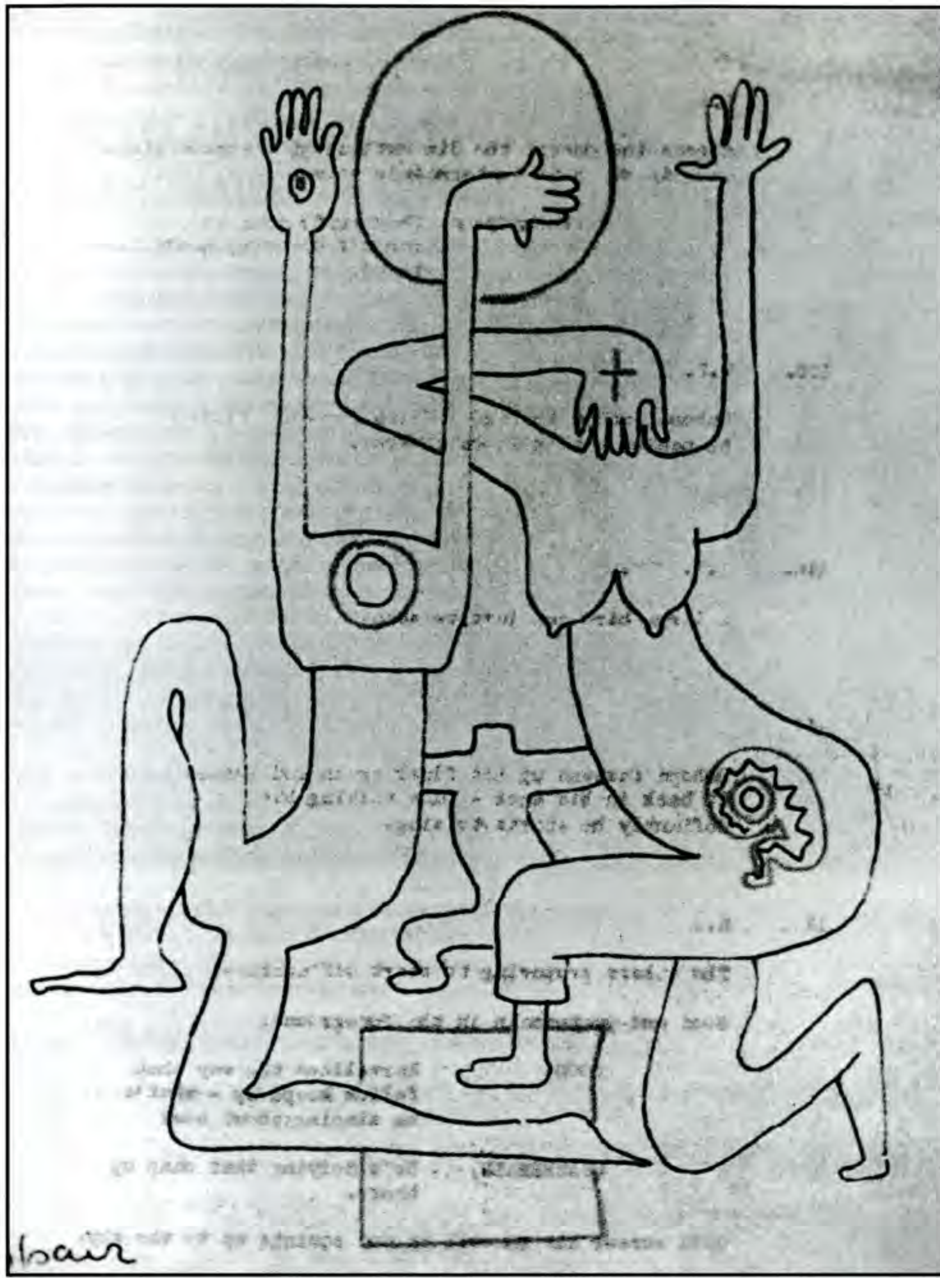
Сяргей Міхайлавіч сам кампанаваў кожны кадр, часта зазіраў у лупу апарата, прымушаў наблізіць ці адсунуць камеру, змяніць ракурс. Ён шукаў адзіную прымальную для яго кампазіцыю, а потым давяраў апаратару магчымасць займацца святлом і тэхнічным забеспячэннем здымак. Амаль усе фільмы Эйзенштэйна знятыя двума аператарамі — Эдуардам Цісэ і Андрэем Масквіным. Яны абодва ўвайшлі ў сусветную кінакласіку. Гэта былі людзі ў вышэйшай ступені адораныя і культурныя. Масквін выдатна размаўляў па-нямецку і па-англійску, але ўвогуле быў нешматслоўны. Асвятляльнікі разумелі яго з паўслова, як і ён сам — Сяргея Міхайлавіча.

(...) На працы Эйзенштэйн звычайна насіў пінжак з моднай у той час шчыльнай шэрай тканіны спартыўнага, з хлясцікам ззаду, пакрою. Увогуле, апранаўся ён проста і зручна. Любіў пераважна шэры колер. Узімку звычайна насіў паліто з пасам, па тагачаснай модзе даўгаватае, і высокую шапку з шэрага ж футра. Жыў ён паблізу студыі, у адным з нямногіх у той час у Алма-

Малюнак Эйзенштэйна "Адчай" з цыкла "Тэрор". 1937.

Малюнак Эйзенштэйна "Самазлом". 1937.





Аце камфартабельных дамоў, які казахстанскі ўрад перадаў эвакуяваным кінематаграфістам. Дом гэты жартам называлі "лаўрэатнікам", бо там жыў цвет кінамастацтва той эпохі (Пыр'еў, Ладыніна, браты Васільевы, Рашаль ды іншыя).

У невялікай кватэры Сяргея Міхайлавіча адразу кідаліся ў вочы арыгінальныя маскі і фігуркі, прывезеныя некалі з Мексікі, і велізарная колькасць кніг. Кнігі ён вельмі любіў. У кнігах ляжалі закладкі, палі стракацелі заўвагамі, з якіх многія былі на нямецкай, французскай або англійскай мове. Асабліва карысныя для ягонай працы думкі былі падкрэсленыя каляровымі алоўкамі. Сяргей Міхайлавіч быў паліглотам. На англійскай ён яшчэ ў Амерыцы размаўляў з Чаплінам. Эйзенштэйн меў слабасць да прыгожых, зграбных рэчаў. Асабісты ягоны экземпляр сцэнарыя "Івана Жахлівага" быў пераплецены ў парчу. Спісаны заўвагамі, ён мог служыць узорам рэжысёрскай працы над фільмам.

Усю хатнюю гаспадарку Эйзенштэйна вяла цёця Паша, якая была для яго тым, чым для Пушкіна была Арына Радзівонаўна. Цёця Паша даглядала за Сяргеем Міхайлавічам, якому не было часу займацца хатнімі справамі. Ён вельмі любіў яе.

Сяргей Міхайлавіч меў аўтарытэт, якому маглі пазайздросціць на кінастудыі ўсе без выключэння. Не ўсе аднолькава да яго ставіліся, але ўсе паважалі. Калі што-небудзь у працы калегаў яму не падабалася, ён заўсёды выказваў гэта шчыра, часам закранаючы самалюбства людзей. Ён мог вельмі тонка ўджаліць таго, каго не любіў. Асабліва ён не любіў падлізаў і падхалімаў. У цяжкія ваенныя гады сярод яго знаёмых былі і такія, што шукалі сабе цёплае месцейка, уладных заступнікаў — тое, што мы называем "блатам". Менавіта для іх Эйзенштэйн уставіў у сцэнарый папулярную потым фразу, з якой Іван Жахлівы звяртаўся да баяраў: "О вы, погрязшие во блате!.." Архаічны варыянт слова "балота" быў ужыты далёка не выпадкова.

Сяргей Міхайлавіч быў аўтарам многіх каламбураў, якія, быццам хваля ад кінутага ў ваду каменьчыка, разыходзіліся па ўсёй краіне. З нагоды бясконцых перамоваў пра адкрыццё Другога фронту ў Еўропе нарадзіўся каламбур Эйзенштэйна, які потым стаў шырока вядомы: "Черчили черчили уилками по воде, а рузвельтатов пока не видно".

У Сяргея Міхайлавіча былі і свае дзівацтвы. Ён верыў у прыкметы і шанаваў некаторыя забабоны. Згодна раз і назаўсёды ўсталяванай традыцыі ён не здымаў па панядзелках і трынаццатага чысла. Гэта, зразумела, не ўваходзіла ў распісаныя наперад планы і каштарысы дырэктараў студыі і карціны. Некалькі дырэктараў фільма сышлі. Апошнім быў А.М.Эйдус, які стойка трымаўся да канца. Эйзенштэйн падарыў яму экземпляр сцэнарыя з кранальным аўтографам.

З жанчынамі Сяргей Міхайлавіч звычайна быў ветлівы, але я быў сведкам, калі ён зло і нават груба размаўляў з імі. Ён пры мне некалькі разоў распякаў мастачку па касцюмах Лідзію Іванаўну Навумаву, немаладую жанчыну, паважаную мастачку. Ён ушчуваў яе нібыта па дробязях — за тое, што не так ці не там прышыты гузік. Навумава нават плакала ад крыўды. Калі Эйзенштэйн бачыў адхіленне ад сваёй задумы, ён быў непрымірымы, часта не прытрымліваўся этыкету. Таму некаторыя напалову жартам, напалову ўсур'ёз казалі, што ён сам паводзіць сябе як Іван Жахлівы.

У яго бывалі сур'ёзныя спрэчкі з акцёрамі. Рэжысёру было важна, як сядзіць касцюм цара на Чаркасаве, як іграе кожная складка ягонай мантыі, а для вялікага акцёра Чаркасава больш істотным быў псіхалагічны малюнак вобраза. Серафіма Бірман, якая здымалася ў ролі Ефрасінні Старыцкай, пасля чарговай спрэчкі кінула фільм і з'ехала. Сяргей Міхайлавіч напісаў ёй ліст з просьбай вярнуцца і атрымаў адказ: "Буду есці сваю ўласную дупу, але здымацца да вас не пайду!" Эйзенштэйн паслаў ёй тэлеграму: "Смачна есці!". Як і трэба было чакаць, актрыса вярнулася. Не ведаю, наколькі праўдзівая гэтая показка, але ў ёй — увесь Эйзенштэйн: і жаданне вярнуць патрэбную актрысу, нягледзячы на сварку, і немагчымасць адмовіць сабе ў дасціпным слове.

Уражвала ягоная знаходлівасць і хуткасць рэакцыі. У галодны ваенны час шэрагу вядучых кінематаграфістаў выдаваліся асаблівыя пайкі — гэтак званыя "ліцэр А", "ліцэр Б", а каму і палова "ліцэра". Неяк увечары, у перапынку паміж здымкамі, акцёр Названаў сядзеў на аблезлым падаконніку ў калідоры каля павільёна. Ён быў у грыме і вопратцы князя Курбскага. У руцэ ён трымаў кавалак чайнай каўбасы і са смакам паядаў яе. У гэты час побач праходзіў Эйзенштэйн. Названаў з жалем паглядзеў на рэшткі каўбасы і з уздыхам сказаў: "Паўліцера Б як не было!" Рэжысёр адказаў: "Гэта, Міхал Міхайлавіч, жахліва! З'есці паўліцера Б і не выпіць паўліцера В!"

(...) Творчы шлях Эйзенштэйна не заўсёды быў усыпаны ружамі. Калі "Браняносец "Пацёмкін"", "Кастрычнік", "Аляксандр Неўскі" і першая серыя "Жахлівага" прынеслі яму славу, то такія фільмы, як "Бура над Мексікай", "Бежын луг" і другая серыя "Івана Жахлівага", лічыліся няўдалымі. Другая серыя "Жахлівага" ўбачыла свет толькі ў 1958 годзе, ужо пасля смерці рэжысёра. Распавядалі, што гэтыя засмучэнні ён пераносіў стойка, з гумарам. І ўсё ж, нягледзячы на жарты, ён перажываў глыбока і хварэў.

Сяргей Міхайлавіч меў усе рысы, уласцівыя генію: аналітычны розум, велізарную агульначалавечую культуру, звышчалавечую працаздольнасць, бязлітасную патрабавальнасць да сябе і да іншых. На ягоную долю выпала нямала драматычных падзей, якія звычайна спадарожнічаюць шляху генія. І нават кароткае жыццё — пяцьдзесят гадоў — нагадвае долю многіх вы-

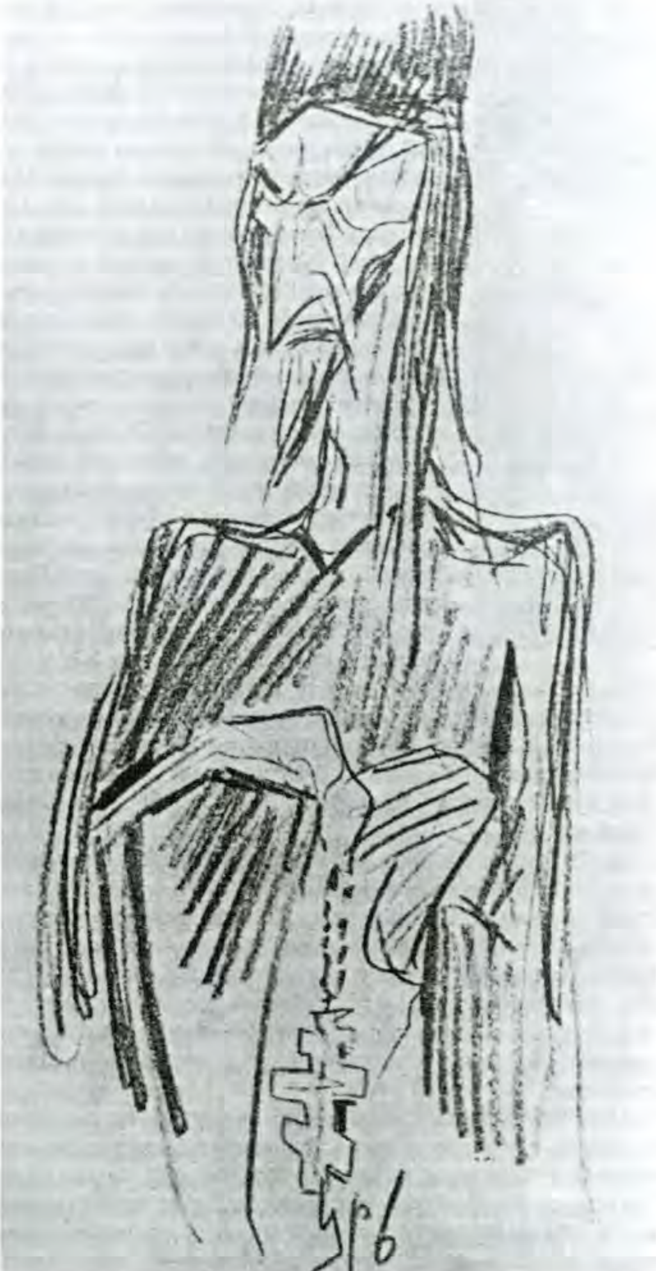
бітных людзей. Ягонае сэрца, цалкам аддадзенае мастацтву і чалавецтву, не вытрымала.

Апошні раз я бачыў Эйзенштэйна ў Маскве, калі заканчвалася праца над другой серыяй "Івана Жахлівага". Гэта было ў будынку тагачаснага Міністэрства кінематаграфіі. Разам з кампазітарам Сяргеем Пракоф'евым, аўтарам музыкі да фільма, ён выйшаў з кіназалы. Толькі што мы прагледзелі матэрыял фільма, і кампазітар з рэжысёрам жыва абмяркоўвалі нешта. Яны сталі ля акна ў калідоры — высокі, з падоўжным тварам, светлымі рэдкімі валасамі і ў акулярах Пракоф'еў і нібыта ніжэйшы за свой рост побач з ім Эйзенштэйн. Твары ў абодвух былі натхнёныя. Ужо потым, калі я чуў узнёсла-гуманістычны рэфрэн, які праходзіць скрозь усю другую серыю "Івана Жахлівага", мне думалася, што менавіта тады, ля акна, нарадзілася гэтая цудоўная музыка.

Я не бачыў Сяргея Міхайлавіча каля года, хацелася падысці да яго, павітацца, але я не адважыўся перашкодзіць іхняй размове.

Пераклад з рускай.

М



С.Эйзенштэйн. Адзін з накідаў вобраза цара-тырана.

Дзмітрый Кароль

ЧУЖАЯ ВАЙНА ФАТОГРАФА ПЕШАХОНАВА

Ігар Пешахонаў. "Мая чужая вайна". Выстава фатаграфіі. Галерэя візуальных мастацтваў "NOVA" Цэнтральнай бібліятэкі імя Янкі Купалы. Мінск, сакавік — красавік 1999г.

Хоць вопыт вайны даецца, дзякуй богу, не кожнаму з нас, тым не менш гэта адзін з самых распаўсюджаных вопытаў. Яго рэалізавалі ў кіно настолькі экстэнсіўна і адначасова інтэнсіўна, што візуальная штодзённасць вайны зрабілася немінучай у фільмах і праграмах тэленавінаў, у якіх дакументальнасць змешваецца са штучнасцю, каб сцвердзіць вобраз вайны як чагосьці такога, дзе праўду не толькі немагчыма адрозніць ад вымыслу, але сама іх нераспазнавальнасць з'яўляецца ўмовай успрымання гэтай вобразнасці. Аповед пра вайну не паддаецца праверцы на адпаведнасць таму, што было "на самай справе". І праблема тут не толькі ў тым, што вайна — гэта катастрафічная падзея, якая змяняе універсальны лад вобразаў, вайна — гэта вобраз-магніт, які здольны прыцягнуць да сябе ўсе іншыя вобразы.

Цікава, што камерцыйны поспех буйнейшага фатаграфічнага фотаагенцтва свету "Магнум" звязаны з вайной як ключавым візуальным вобразам XX стагоддзя, дэманструючы які, агенцтва напрацавала сімвалічны капітал. (Кніга Роберта Капы, стваральніка "Магнума" і аднаго з самых знакамітых фатографаў вайны гэтага стагоддзя, так і называецца — "Вобразы вайны".)

Прафесія фотарэпарцёра, які вандруе па "гарачых кропках", не такая ўжо і трывіяльная, як магло б падацца. У ёй заўсёды ёсць магічная задача, калі фатограф спакушае сябе жаданнем пераадолець дыстанцыю свайго *не-існавання* ў адносінах да таго, што ён бачыць. "Калі твае здымкі абсалютна рэзкія, значыцца, ты быў недастаткова блізка" — вядомая фраза Капы з кнігі "Трошкі не ў фокусе" — якраз пра такое спакушэнне блізкасці.

Аднак у выніку мы вымушаны гаварыць пра фаталізм як пра імкненне перайсці са стану блізкасці адлюстравання рэчаіснасці (праўдзівасці і аўтэнтычнасці пазіцыі назіральніка) у стан, калі вобраз "пачынае ўмешвацца ў рэальнасць і мадэляваць яе, калі вобраз ... выкарыстоўвае рэальнасць дзеля ўласных мэтаў і папярэднічае ёй на такой малой адлегласці, што ёй ужо не застаецца часу для самаздзяйснення" (Ж.Бадрыяр. Злы дэман вобразаў). У сувязі з гэтым можна прыгадаць скандал вакол вядомай фатаграфіі Капы "Смерць рэспубліканскага салдата": тое, што ў гісторыі і практыцы сусветнай фатаграфіі лічылася класікай сапраўднасці, раптам апынулася пад падазрэннем у пастановачнасці, зрэжысіраванасці. Максімальная блізкасць да падзеі зрабіла фатографа неадлучным, неадрозным ад падзеі: цяпер фатограф не гоніцца ўслед за падзеяй — ён яе стварае... Знакамітая фатаграфія ўздымання сцяга перамогі над рэйхстагам таксама не прэтэндуе быць сведчаннем сапраўднасці, паколькі яе іканаграфічнасць сталася вынікам руплівага канструявання. А трагічным апафеозам крэатыўнасці фатаграфічнага рэпартажу ў нашыя часы можна лічыць смерць прынцэсы Дыяны, якая спрабуе пакінуць "зону татальнага вобраза", створаную фатографамі-папарацы...

Вобразы вайны вытвараюцца ў культуры як вобразы, якія дазваляюць спалучаць вайну з момантам яе завершанасці. Калі нам з экрана тэлевізара паведамляюць пра тую ж вайну ў Афганістане, вобразы гэтага візуальнага апавядання, безумоўна, не з'яўляюцца вайной (і мы цалкам гэта ўсведамляем), але ў той жа час яны здавальняюць нашае жаданне мець доступ да вобраза катастрофы, трымаючыся ад гэтага вобраза на дыстанцыі перадачы навінаў або трансляцыі фільма. Мы маем патрэбу ў гэтых катастрафічных пасланнях — пасланнях таго, што дае нам вопыт вайны (вопыт гранічнага), і таго, што адразу ж пераводзіць гэты вопыт у сферу вобразнасці, рэпрэзентацыі (вопыт ужо здзейсненага). Мы і з жахам чакаем вайну як падзею, якой хацелася б пазбегнуць, і ў той жа час перажываем яе як ужо нешта здзейсненае, разумеючы, што чакаць вайну мы ўжо не маем сілы. Вобраз — гэта і ёсць тое месца, дзе жах чакання пераўтвараецца ў *relax* завершанасці. Дзіўнае месца **пераключэння** самасвядомасці. Паміж жахам і рэлаксацыяй няма нічога рэальнага акрамя вобраза. Гэта Арыстоцель і называў катарсісам.

Савецкая фотагісторыя афганскай вайны іканаграфічная — яна прайшла праз самацэнзуру фотарэпарцёраў, якія былі прызваныя працаваць з абмежаваным наборам ідэалагем. Гэта гісторыя нейкай ужо вызначанай ісціны — справядлівасці барацьбы, стратаў і перамог. Па-за межамі ідэі справядлівасці (вядома, палітычна інтэрпрэтаванай) вобразаў у гэтай гісторыі не існуе. Возьмем, да прыкладу, фатаграфіі амаль што кананізаванага ў савецкія часы Аляксандра Секратарова. Відавочна, якім чынам дабіваецца Секратароў тых эфектаў, што складаюць сарцавіну ягонай вобразнасці. Гэтыя ідэаграфічныя сцэнкі — бы разгорнутыя ў серыі стэнаграмы — адлюстроўваюць не толькі тое, што бачыць камера, але ў роўнай ступені служаць мэтам апавядання пра вайну як гульню вобразаў-кантрастаў. Трагічнае разумеецца Секратаровым як вынік сутыкнення вобразаў, як іх канфлікт на тым узроўні ўспрымання, дзе можа ствараецца цэласны вобраз вайны. Тут стыль Секратарова можна вызначыць як цалкам рэалістычны: *цэлае* вайны метанімічна замяняецца ў яго сваёй павялічанай і выкадрыраванай *часткай*. Адсюль і акцэнт на дакументальнасці фотаздымка ў самім здымку, на дэталізацыі, на тым, што ў сапраўднасці называецца рэпартажнасцю, хронікай. Тут ідзе разлік на тое, што частка рэальнасці рэпрэзентуе ўсю рэальнасць. Дакументальнасць ягоных фатаграфій надае кожнаму статус сведкі, гэтыя

На старонках 29–32: фатаграфіі Ігара Пешахонава з выстаўкі "Мая чужая вайна".

вобразы не аддаляюць нас ад рэальнасці вайны, а шчыра спрабуюць наблізіць нас да яе, застаючыся пры гэтым вобразамі. Іх прыгажосць неадлучная ад іх імкнення быць прыгожымі, ад іх, па сутнасці, рамантычнай задачы — здабываць трагічную прыгажосць з жудаснага, каб ураўнаважыць жах вайны тым, што можа яе апраўдаць. Пасля гэтага вобраз вайны, у сваю чаргу, робіцца ўжо неадлучным ад апалагетыкі яе неабходнасці. Фотарэпарцёр на вайне стварае візуальную справаздачу пра гэтую падзею, і ягоная трагічная гібель надае абранай ім візуальнасці тую завершанасць, якая зблiжае яе з ісцінай. Ён як быццам абменьвае праўду вобраза на сваё ўласнае жыццё, але толькі таму, што ў яго застаецца выбар на гэткі абмен. Рэпарцёр рызыкуе — аднак гэта рызыка, якую ён выбірае сам, апантаны ідэяй геразацыі свайго бачання.

І гэта менавіта тое, што радыкальна адрознівае ягонае бачанне ад вобразаў **Ігара Пешахонава**. Верагодна, ужо назва выставы **"Мая чужая вайна"** сама па сабе з'яўляецца апісаннем пункту гледжання аўтара-салдата, не ўпаўнаважанага здымаць вайну, пазбаўленага прывілеяванай пазіцыі вонкавага назіральніка. Але і ў выніку гэтага ж — вызваленага ад абавязкаў прадстаўляць вайну. Паколькі ягонае існаванне ўжо прадвызначана ўмоўнасцямі вайны, паколькі ён знаходзіцца за парогам выбару, паколькі ён ужо здзейсніў абмен свайго жыцця на нейкую абстрактную справядлівасць, усё гэта пазбаўляе ягонае бачанне сімвалічных рамак. І што ж тады робіцца вынікам такога пераходу ад гераічнага зроку да зроку-хронікі, да зроку-дзённіка?

На першы план выступае не вайна як апафеоз напружанасці чалавечых твараў, целаў і сітуацый у супрацьстаянні ворагу, а фантастычная чужасць ландшафту, фантастычная — менавіта ў сэнсе чужасці *"маіму"*. Напружанасць вайны выяўляе сябе ў тым напружанні, з якім людзі спрабуюць замацавацца ўнутры чужыны. Гэта не афект моманту, гэта няспынная напружаная праца мрояў, калі вобраз вайны — гэта вобраз ландшафту. Позы і рухі людзей абумоўлены ў Пешахонава ландшафтнымі лініямі. Сядзець, хавацца, ляжаць, быць у дазоры, сустракаць з аркестрам машыны на маршы, якія высоўваюцца з ландшафтнай пустэчы, — азначае быць дзіўнай і жывапіснай дэталлю гарызонту ў свеце са зменымі адчуваннямі прасторы і дыстанцыі. Разглядаючы гэтыя выявы, цяжка пазбавіцца думкі аб адсутнасці мэты і сэнсу таго, што адбываецца ў кадры: куды рухаецца гэтая калона, куды крочаць гэтыя людзі?

Нягледзячы на "дзённікавы" стыль подпісаў да фатаграфій, гэтыя каментарыі, па сутнасці, нічога не растлумачваюць. Самі выявы дзіўным чынам падвешаны ў фантазматычнай бязважкасці чужога ландшафту і адмежаваны ад паясняльнага аповеду. І на самай справе, якая розніца нам — тым, хто ніколі там не быў, — як называецца гэты перавал або што гэта за правінцыя... Салдацкія твары на здымках не бачаць ворага, на іх толькі прачытваецца амаль зніклае здзіўленне фактам свайго знаходжання пасярод чужароднага пейзажу. Прачнуцца ў вайне — як прачнуцца ў чужой краіне, дзе ваенная тэхніка праводзіць незразумелыя табе манеўры па горах і пустынях, дзе ты глядзіш скрозь прыцэл не на ворага, а на акаляючы ландшафт, спрабуючы вылучыць з ягонай чужасці твар свайго ворага раней, чым ён цябе знішчыць...

Пешахонаў у сваім становішчы іманентных стасункаў з вайной здолеў рэалізаваць не гераічнае, а хутчэй *жывапіснае* бачанне вайны. Бачанне, якое само па сабе няўстойлівае і выпадковае: чалавечыя целы ў такім зроку то проста растаюць у ландшафце, то адвольна паўстаюць з яго. Але ў любым выпадку, каб выжыць, яны мусяць суадносіць сваё існаванне з абсалютным існаваннем чужога свету, ягонай безжыццёвасці. Трэба звярнуць увагу на тое, што вайна ў Секратарова — гэта перадусім вайна за новае жыццё, за яго працяг і змяненне (сцэнкі з афганскай дзятвой, што прэтэндуюць на асаблівую кранальнасць). Вобраз вайны Пешахонава з'яўляецца адно толькі светам выжывання — тут няма ніякіх "за" (што парадзіруецца на фотаздымку паліт-заняткаў з частаколам паднятых рук "за"). У візуальным апісанні гэтага свету няма месца трансцэндэнтным яму каштоўнасцям, паколькі ўсё палярызавана паміж чалавечым целам (жывым або мёртвым) і фантастычна прыгожым у сваёй безжыццёвасці ландшафтам (ні жывым і ні мёртвым). У чужым ландшафце не можа існаваць мэтаў, вонкавых яму, бо ён падпарадкоўвае сабе любое мэтавызначэнне. Прыгажосць ландшафту не азначае нічога іншага, акрамя ягонай самадастатковасці: фатаграфуючы людзей, ловячы ў відашукальнік чалавечыя фігуры, твары, фатограф быццам пастаянна губляе іх, фіксуючы іх рухі ў спробе знайсці адносную раўнавагу з прасторай.

Можна сказаць і так: далёкі і немажлівы свет гэтай вайны ў фатаграфіях Пешахонава набывае снаведчы, мройны характар, але менавіта гэта робіць яго рэальным, існуючым і пазагістарычным. Калі і мажлівая гістарычная фатаграфія, то гэтая мажлівасць наўпрост знітавана са здольнасцю фатаграфіі вызваляцца ад цяжару гістарычных тлумачэнняў (якая вайна, за што, супраць каго, хто правы, хто вораг, якія яе мэты?). Вайна (і Пешахонаў, як яе ўдзельнік, а не ангажаваны назіральнік, гэта выяўляе) — гэта падзея пазагістарычнага маштабу: няма гісторыі вайны — ёсць толькі *бес-смяротныя* вобразы-атамы касмічных ландшафтаў і людзей, якія спрабуюць пасярод іх выжыць. Здольнасць гэтых вобразаў вольна лунаць у нашай свядомасці, кандэнсавацца ў цяперашнім, каб зноў знікаць у пазачасавасці, — гэта і ёсць фатаграфія. Усё астатняе — гісторыя і, як заўсёды, не наша гісторыя.

Пераклад з рускай мовы.

M

Міхась Цыбульскі

ХРАНАТОП У ПАЭТЫЦЫ ЖАНРАЎ ЖЫВАПІСУ

Апошняя трэць XX стагоддзя вылучаецца актыўным зваротам да культуралагічных аспектаў даследавання мастацтва, пошукам і вывучэннем агульных тэндэнцый і праблем у развіцці яго розных відаў і жанраў. Усведамленне універсальнасці аналітычных элементаў жанравай тэорыі М.Бахціна, яго даследаванняў прасторы і часу ў літаратурных творах, а таксама нераспрацаванасць адпаведнай тэрміналогіі ў мастацтвазнаўстве стала падставай для іх выкарыстання ў гэтай галіне. Зыходзячы з таго, што мастацтва і літаратура пранізаны хранатапічнымі мадэлямі розных ступеняў і аб'ёмаў[1], стала магчымым выдзяленне агульнаэстэтычнага зместу хранатопа, выкарыстанне яго для тэрміналагічнага абазначэння прасторава-часавых мадэляў у выяўленчым мастацтве.

Нягледзячы на дастатковую натуральнасць, з якой хранатоп увайшоў у мастацтвазнаўства, ён да гэтага часу не стаў прадметам спецыяльнага даследавання[2]. Да XX стагоддзя ў такіх даследаваннях не было вялікай патрэбы, паколькі прастора і час лічыліся ўсеагульнымі, адназначнымі і нязменнымі. Але ўжо з першага дзесяцігоддзя нашага стагоддзя "паняцці прасторы самой па сабе і часу самога па сабе асуджаны на адміранне (...), і толькі свайго роду аб'яднанне гэтых двух паняццяў захавае незалежную рэальнасць", — пісаў нямецкі матэматык і фізік Герман Мінкоўскі ў 1908 годзе[3]. Пашырэнне ведаў аб шматмернасці прасторы і часу спрыяла таму, што некаторыя даследчыкі акрэслілі наша стагоддзе "залатым" у даследаванні фізічных аспектаў праблемы[4]. Паралельна ўмацоўвалася вера ў тое, што калі прастора і час — асноўныя формы, у якіх будуецца жыццё, значыць яны павінны вызначаць і характар мастацтва. Аднак у сацыяльна ангажаваным мастацтве (і асабліва выразна ў савецкім мастацтве 30-ых — 50-ых гадоў) жанр жывапіснага твора намінальна прадвызначаў тып хранатопа, у якім прастора і час існавалі ў іх традыцыйным ньтонава-кантаўскім тлумачэнні як нязменныя апрыёрныя формы, якія не дапускаюць над сабой ніякіх эксперыментаў. Гледача прывучалі бачыць пераважна сюжэтнае (часта зусім не асноўнае і не адзінае!) поле жывапіснай кампазіцыі. Час і прастора разглядаліся як трансцэндэнтальныя формы, тоесна злучаныя з сюжэтам, матывам, тэмай: яны не мелі самастойнай функцыі.

У значнай ступені прасторава-часавыя параметры еўрапейскай культуры разбураліся эстэтыкай авангарда. Менавіта апошняя засведчыла сапраўдны пераварот ва ўсведамленні прасторы і часу ў выяўленчым мастацтве ўжо на мяжы XIX — XX стагоддзяў, а таксама пазней, у 20-ыя і 70-ыя гады. У гэтыя перыяды мастакі паспрабавалі як бы "агаліць" функцыю хранатопа, "вызваліць" яго з-пад дамінанты сюжэта, падкрэсліць яго выяўленчыя магчымасці. Гэтая тэндэнцыя стала адной з асноўных у шэрагу мастацкіх напрамкаў XX стагоддзя.

Аднак "хронагеаметрыя"[5] мастацкага твора аказалася для некаторых даследчыкаў сістэмай зусім не простай для карыстання. Па-першае, сістэмны падыход да вывучэння асаблівасцяў хранатопаў патрабаваў асэнсавання асноўных катэгорый Эйнштэйна — напрыклад, катэгорыі "прастора-час", абстрагаванай ад звыклай адназначнай трохмернасці прасторы і аднамернасці часу. "У сучаснай фізічнай карціне свету факт чатырохмернасці прасторы-часу звычайна пастулюецца. Гэтая аксіёма адлюстроўвае адну з найбольш дзіўных і загадкавых якасцяў светаўладкавання"[6]. "Кропка ў новай карціне свету па-ранейшаму мае чатыры вымярэнні, але яе каардынаты асаблівыя. Замест трох прасторавых і адной часавай каардынат кропка валодае чатырма прастора-часавымі каардынатамі ў псеўдаэўклідавай прасторы Мінкоўскага"[7]. Па-другое, з'явілася патрэба разглядаць, размяжоўваць і аналізаваць як мінімум два вялікія хранатопы, дзве прасторава-часавыя сістэмы: хранатоп унутранага свету твора (ілюзорна-рэальны) і хранатоп бытавання, разгортвання твора (хранатоп, што перажываецца гледачом). Менавіта на апошні ў 20-ыя гады была звернута асноўная ўвага мастакоў-авангардыстаў, якія спрабавалі знайсці мастацкае выяўленне ідэі сусветнай прасторы. Па-трэцяе, даследаванне кожнай з хранатапічных мадэляў выклікае неабходнасць карыстання ўласцівымі ім заканамернасцямі і катэгорыямі. Важна памятаць пра тое, што ў творы выяўленчага мастацтва, як і ў тэксце, адбываецца несупын-

нае ператварэнне прасторы ў час і часу ў прастору. "У гэтых ператварэннях і нараджаецца сэнс хранатопа, тая ці іншая змястоўнасць, яго тып"[8]. Абазначыўшы толькі самыя агульныя аспекты праблемы, спынім увагу на хранатопе ўнутранага свету твора. У гэтым складаным прасторава-часавым кантынууме, па сутнасці, выказана адзінства жывапіснага палатна, характар яго зносін з рэальным светам.

Хранатоп з'яўляецца канструктыўнай формай жывапіснага твора, асноўным элементам яго мастацкай сістэмы, прадвызначае яго жанравыя асаблівасці. М.Бахцін лічыў, што хранатоп мае сюжэтнае значэнне, затым значэнне выяўленчае (паколькі праяўляецца праз падзеі, якія адлюстроўваюцца) і праз яго набывае значэнне жанраўтвараючае. Пры гэтым хранатоп не бярэ на сябе функцый пэўнага жанравага канона, а хутчэй імкнецца да абазначэння своеасаблівай жанравай сутнасці, пэўным чынам умацоўвае каркас жанру. Хранатоп мае нібы два структурныя ўзроўні: фармальна-кампазіцыйны і змястоўна-структурны. У жывапісным творы кожны вобраз у значнай ступені хранатапічны. Паводле М.Бахціна хранатоп па сваёй прыродзе не толькі ляжыць у аснове мастацкіх вобразаў, але і сам з'яўляецца вобразам асобага тыпу ці іх сукупнасцю. Хранатоп з'яўляецца зыходнай кропкай, вытокам развіцця сюжэта, які вызначае яго кульмінацыю. У той жа час хранатоп сюжэта не ідэнтычны хранатопу ўсяго твора. Выступаючы ў ролі фармальна-змястоўнай катэгорыі, хранатоп стварае вобразную канструкцыю, вызначае асаблівасці існавання і месца героя ў прасторы і часе[9].

Першым і асноўным этапам знаёмства з жывапіснай кампазіцыяй з'яўляецца яе візуальнае ўспрыманне, і таму менавіта адлюстраванне прасторы перш за ўсё звяртае на сябе ўвагу ў выяўленчым хранатопе. "Нягледзячы на тое, што прастора асэнсоўваецца, вымяраецца часам, усё ж такі прыкметы часу раскрываюцца менавіта ў прасторы"[10]. Прастора з'яўляецца адной з цэнтральных праблем паэтыкі жывапіснай кампазіцыі. Спецыфіка мастацкай прасторы выяўляецца пры супастаўленні з прасторай фізічнай. Прастора фізіялагічная і прастора геаметрычная маюць мала агульных рысаў[11]. Прастора Эўкліда ўвогуле ёсць толькі прыватны выпадак розных прастораў з якасцямі, самымі нечаканымі. Аднак нас больш цікавіць не геаметрыя і асаблівасці, у той ці іншай меры, аб'ектыўнай прасторы, а яе мастацкі вобраз. Мастацкая прастора — складаная дынамічная сістэма, звычайна прадстаўленая як адносна канстантнымі рэальнымі прасторавымі каардынатамі, так і акрэсленая суб'ектыўнымі метафарычнымі аўтарскімі кантрапунктамі. Так, у мастацкай прасторы могут быць парушаны сувязі паміж рэчамі, аб'ектамі, уласцівыя фізічнай прасторы. Здаецца асабліва ўдалай думка П.Фларэнскага пра тое, што "адлюстраваць прастору на плоскасці магчыма не інакш, як разбураючы форму таго, што адлюстроўваецца"[12].

Прастора ў жывапісе ілюзорная. Першапачаткова бачнай для гледача з'яўляецца прастора сюжэтнага дзеяння, якая можа ўключаць некалькі планаў, шэраг выяўленчых матываў, сцэн і г.д. Формы ўзаемасувязяў персанажаў і прасторы ў творах жывапісу шматлікія. У адносінах да героя мастацкая прастора можа дэманстраваць сваю актыўнасць ці пасіўнасць, як і ў фізічнай прасторы, дзе сёння вядзецца гаворка аб 5—6-мерных палях; у жывапіснай кампазіцыі прастора шматслойная, нярэдка якасна неаднародная. Такая незамкнёная прастора можа ўключаць сістэму міні-прастораў, якія валодаюць рознай ступенню арганізацыі, але ўзаемазвязаны ў адзіны буйны "топас" жывапіснай прасторай.

На працягу шэрага мастацкіх эпох існавалі ўстойлівыя мадэлі арганізацыі мастацкай прасторы для канкрэтных жанраў. У XX стагоддзі змяніліся погляды на перадачу прасторы ў мастацтве, адкрыліся глыбокія бездані крывалінейных бясконцасцяў, незлічонае мноства структурных узроўняў са сваімі спецыфічнымі законамі[13]. Стала зразумела, што перспектыўнасць не ёсць неад'емная рыса мастацкай прасторы, паколькі "перспектыва ўзнікае не ў чыстым мастацтве і выказвае (...) зусім не жывое мастацкае ўспрыманне рэчаіснасці, а прыдумваецца ў галіне мастацтва прыкладнога, дакладней кажучы, у галіне тэатральнай тэхнікі..."[14]. Мастакі ўсё часцей пачалі адмаўляцца ад ілюзіяністычнай прасторы на карысць уласнай прасторы. Уласцівыя рэалістычнаму мастацтву сістэмы перспектывы (іерархічная, лінейна-адваротная — перцэптыўная і геаметрычная) у сучасным жывапісе ўзбагаціліся прынцыпамі вольнай, мантажнай, аўтарскай і г. д. арганізацыі бачнага поля кампазіцыі. Для мастацтва, пачынаючы з канца 70-ых, стаў больш характэрны сімультанізм — прынцып кампазіцыі, заснаваны на манціраванні падзей, якія адбываліся адначасова ў розных месцах.

Другім істотным элементам унутранага свету твора з'яўляецца час. Уменне арганізаваць і "адлюстраваць час"[15] — адна з асноўных задач у стварэнні жывапіснай кампазіцыі[16]. І калі, напрыклад, у супрэматызме асноўнай роляй уведзенага К.Малевічам прыбавачнага элемента (часу) з'яўляецца аб'яднанне розных элементаў прасторы ў цэласную сістэму, то ў рэалізме ён выконвае значна больш канкрэтную функцыю. Сэнс словазлучэння "адлюстраваць час" ідэнтычны паняццю "апавядаць пра час". Таму нярэдка ў кампазіцыі прысутнічаюць разнастайныя фрагменты часу, якія ўключаны ў цэласную структуру. "Час" — самы значны фактар гістарычнага апавядання. Па-за часам немагчыма ніякае паведамленне пра падзеі мінулага і сучаснасці. З іншага боку, відавочна, што ўсе ўказанні часу так ці інакш няпэўныя, не перакладаюцца на мову храналагічных табліц[17].

Відаць, таму ў дачыненні да значнай большасці твораў сучаснага жывапісу немагчыма разважаць пра перададзены ў іх адзіны час. Час цячэ па-рознаму ў розных сістэмах адліку. Нават у канкрэтна храналагічна акрэсленых творах дата не больш чым абстракцыя, паколькі час не цячэ лінейна, без перапынкаў, а адчуваецца і перажываецца цыклічна.

У творах жывапісу час можа быць прадстаўлены як дыяхранічна, з паказам развіцця падзей у гісторыі, так і храналагічна ці фрагментарна-дыскрэтна. Беларускаму мастацтву XX стагоддзя найбольш уласціва адлюстраванне Вялікага эпічнага часу з дапамогай храналагічнага прынцыпу. Звычайна гэта аднанакіраваны сюжэтны час, выразна адзначаны ў сюжэце, што збліжае яго з сюжэтным часам, паслядоўна адлюстроўвае ходу падзей. У сваю чаргу, і рух часу можа быць адлюстраваны двума спосабамі: прама і апасродкавана. Пры гэтым прамая перадача руху вобраза ў часе азначае паслядоўнае разгортванне момантаў, якія змяняюць адзін аднаго. У жывапісным творы можа прысутнічаць гістарычны, каляндарны час, але могуць быць і толькі суб'ектыўныя, аўтарскія часавыя арыенціры, што асабліва характэрна для жывапісу 80-ых — 90-ых гадоў. Неаднароднасць часу і напластаванні часоў нават у адным і тым жа творы прыводзяць да высновы аб дыялагічным сумоўі часоў[18]. Найбольш распаўсюджаным з'яўляецца перакрыжаванне дзвюх часавых каардынат. Побач з канкрэтным сюжэтным (партрэтным) часам, ужо як бы за межамі сюжэта, сугестыўна прысутнічае Вялікі час эпохі. Пры гэтым сюжэтны час можа пераадольваць свае межы, уключацца ў агульны паток гістарычнага часу.

Неаднароднасць часу вызначае характар яго паэтыкі і адпаведна межы жанру. Разам з тым неабходна прызнаць, што аб'ём часу і дыяпазон сюжэтнага апавядальнага часу не маюць прамой сувязі з жанрам. Відавочна, што не аб'ём часу, а спосаб мастацкага мадэлявання мае значэнне пры ўстаноўцы жанравых межаў.

Канцэпцыя часу прадвызначаецца не толькі рознай трактоўкай падзей, але і кампазіцыйна-рытмічным ладам, колерам, пластычнай выразнасцю. "Фактычнае ўспрыманне часавых інтэрвалаў з'яўляецца складаным працэсам, які шмат у чым залежыць ад нашай увагі"[19]. Час па-свойму інтэрпрэтуецца ў канструкцыі таго ці іншага жанру. Пры гэтым час выступае і як істотны момант дыферэнцыяцыі жанраў. У жывапісе найбольш часта выкарыстоўваецца аб'ектыўна мінулы час, паколькі ён асабліва падуладны свядомасці чалавека.

Гаворачы аб прасторава-часавых мадэлях у жывапісе, неабходна адзначыць і асаблівасці існавання хранатопа ў беспрадметным, нефігуратыўным, абстрактным мастацтве. У беспрадметным мастацтве зместам валодаюць элементы формы. Пры гэтым агульны вектар пазнавальнай і змястоўнай ёмістасці можа быць дастаткова ўмоўным і мець фармальнае значэнне.

Абстрактны жывапіс не з'яўляецца імітатыўным, гэта значыць не карыстаецца сістэмай агульнапрынятых значэнняў і таму не мае адзінага тлумачэння свайго вобразнага сэнсу. У сувязі з гэтым вызначэнне прасторава-часавых мадэляў у абстрактным жывапісе — дастаткова спецыфічная справа. У цэлым носьбітамі хранатапічных мадэляў у беспрадметным мастацтве з'яўляюцца кампазіцыя і колер. Гэтыя ж элементы прадвызначаюць і спецыфічную (адметную ад рэалістычнага жывапісу!) жанравую дыферэнцыяцыю твораў у беспрадметным жывапісе. Вызваляючыся ад формы і функцыі рэчы, мастак разбурае прынцыповую метанімічнасць (неаддзялімасць колеру ад прадмета) класічнага рэалістычнага жывапісу. Аднак "уяўленне пра тое, што карціннае поле адпавядае пэўнай частцы прасторы, выразанай з больш вялікага цэлага, захоўваецца ў абстрактным жывапісе"[20].

У рэалістычным жывапісе ўзаемасувязь жанру і хранатопа самая непасрэдная. Разам з тым ступень свабоды хранатопа ўнутры жанру дастаткова выяўлена. Хранатопу належыць роля як бы модуля ў структуры жывапіснага жанру, каардынатара ўнутрыжанравых сувязяў. Найбольш выразна гэта праяўляецца

не толькі ў сістэме агульнавядомых жывапісных жанраў, у аснове дыферэнцыяцыі якіх ляжыць прадмет адлюстравання, але і ў больш складаных неаднакаардынатных жанравых формах (напрыклад, прытчы). Менавіта апошнія сталі асабліва характэрнымі для мастацтва XX стагоддзя.

На практыцы, нягледзячы на відавочны гістарызм паняцця "жанр", яго аднолькава ўдала выкарыстоўваюць у дачыненні да ўсіх перыядаў гісторыі мастацтваў, што тлумачыцца зручнасцю разгляду твораў, аб'яднаных не стылістычнай блізкасцю, а тэмай адлюстравання.

Не паглыбляючыся ў анатаміраванне ўнутрыжанравых сувязей, дарэчы, даволі своеасаблівых у кожным з разгляданых твораў, звернемся толькі да агульных, найбольш распаўсюджаных прасторава-часавых мадэляў. Адным з дамінуючых хранатопаў у выяўленчым мастацтве Чайкоўская лічыць "парабалічны хранатоп", ці хранатоп прытчавы, галоўнай асаблівасцю якога з'яўляецца алегарычная апавядальнасць, супастаўленне сапраўды новага з мінулым гістарычным вопытам чалавецтва, увасобленым у культуры, фальклоры, народнай памяці. У мастацтве і літаратуры, пачынаючы ўжо з 50-ых гадоў, прытчы сталі распаўсюджаным жанрам. Аднак "патрэба зірнуць на сучаснасць не плоскасна, а ў глыбіннай часавай перспектыве, суаднесці яе з усталяванымі ў культуры каштоўнасцямі стала асабліва актуальнай у другой палове XX стагоддзя"[21]. Менавіта ў гэты час "гістарызм" стаў адной з характэрных рысаў у мастацтве. Мастакоў цікавіць і само па сабе гістарычнае мінулае, і сучаснасць у яе штодзённых праявах, і працэс духоўнага ўзаемапранікнення мінулага і рэчаіснасці, міфа і рэальнасці, мары і рэчаіснасці"[22]. "Разлік на інтэлектуальны ход ад вобраза да тэзіса і складае сутнасць прытчавай парабалічнасці"[23].

Парабалічны хранатоп у першую чаргу базіруецца на легендарна-міфалагічных вобразных мадэлях, якія прадвызначаюць паралельнае існаванне агульных, свайго роду вечных, і канкрэтна-гістарычных планаў". Змястоўна-фармальная структура парабалічнага хранатопа дазваляе аўтару з дапамогай мастацкага пераносу значэнняў — метаніміі — прадставіць у творы свет не як частку космасу, а як космас у цэлым, аналаг рэальнага універсуму. Не выпадкова гэтым хранатопам нярэдка перадаецца як бы кола чалавечага жыцця, некаторыя (...) паўторныя сітуацыі чалавечага быцця ў іх кампазіцыйнай завершанасці"[24].

У прытчавым хранатопе дамінуе тэндэнцыя да канцэнтрацыі, сціскання прасторы, якая часцей за ўсё дакладна структураваная. Прытчавы эфект дасягаецца знарочыстай фактычнасцю, аголенасцю фіналу, падкрэсленай маралістычнасцю выніку. Для стылістыкі парабалічнага хранатопа ўласціва выкарыстанне нярэдка традыцыйных кампазіцыйных схем, запазычванне з розных мастацкіх сістэм, філасофіі, міфалогіі, рэлігіі агульнавядомых сімвалічных вобразных форм.

Другім распаўсюджаным хранатопам у жывапісе з'яўляецца менамеатычны хранатоп, у аснове якога ляжыць ідэя памяці[25]. Не карыстаючыся гістарычна дасканалай, храналагічнай рэканструкцыяй мінулага, мастак нібы шукае з ім дыялога. Як і парабалічны, менамеатычны хранатоп паглыблены ў мінулае. Адрозненне паміж імі ў своеасаблівасці метадаў, з дапамогай якіх вядзецца дыялог. Калі парабалічная мадэль дае магчымасць убачыць як бы статычны зрэз падзей у іх завершанасці, то менамеатычны хранатоп вылучаецца дынамізмам. Глядач стварае вобраз як бы разам з героем, і пры гэтым герой "вандруе"[26] не толькі ў рэальнай прасторы, але і ў свеце рэальных успамінаў. Уражанне незамкнёнасці прасторы, уключэнне ў яе структуру міфапаэтычнай прасторы нагадваюць пра перамяшчэнне, вандраванне ў шырокім філасофскім сэнсе. У менамеатычным хранатопе своеасаблівая і пазіцыя мастака — аўтара твора. "У адрозненне ад парабалічнага хранатопа, дзе аўтар, знаходзячыся па-за створаным ім светам, апавядае прытчу, значыць, валодае нейкімі маральнымі і філасофскімі ведамі (...), у менамеатычнай мадэлі аўтар шукае ісціну разам з героем"[27].

Варта пагадзіцца з меркаваннем М.Бахціна, які вылучае яшчэ ідылічны хранатоп[28]. Даны прасторава-часавы кантынуум, па сутнасці, не ведае дынамікі часу. У даным хранатопе знаходзяць сваю мастацкую форму такія маральныя катэгорыі, як сям'я, мацярынства, прырода і г. д. Яны нярэдка ідэалізуюцца, адасабляюцца, сублімуюцца ў высокім філасофскім плане як вечныя, вялікія, мудрыя сілы сусветнага жыцця.

Ідылічнаму хранатопу ў жывапісе ўласцівы адсутнасць развітога сюжэтнага дзеяння, строгая абмежаванасць бытавых атрыбутаў. Тое, што ўключаецца мастаком у кампазіцыю, часцей за ўсё набывае статус сімвала. Аднак, нягледзячы на ўсеагульнасць і сімвалізм, характар вобразнасці дастаткова канкрэтны і звязаны з пэўным месцам, падзеяй, героямі. Дыяпазон паказаных ідылічным хранатопам падзей дастаткова вузкі. Так, напрыклад, калі ў літаратуры сямейная ідылія амаль не сустракаецца, то ў жывапісе такая з'ява не рэдкасць.

Не вывучаны і доўгі перыяд не прымаўся ў выяўленчым мастацтве фальклорна-міфалагічны хранатоп. У жывапісе такія творы нібы вядуць гледача ў "іншы", умоўны свет, з умоўным часам падзей, што адбываюцца ў ім. У гэтым хаваецца галоўнае адрозненне данага хранатопа ад іншых відаў, у якіх час за межамі сюжэта пераходзіць у адзіны паток гістарычнага часу.

Відавочна, што існуюць і іншыя нявызначаныя шматзначныя вобразы прасторы-часу. І ў адной кампазіцыі могуць існаваць адразу некалькі дробных прасторава-часавых мадэляў. Іх перапляценні, складаныя ўзаемасувязі ў межах аднаго твора надаюць непаўторнасць і унікальнасць яго жанравай канструкцыі. Акрамя таго, дыялагічны характар узаемаадносін паміж хранатопамі дапамагае зразумець аўтарскую пазіцыю, бачанне свету мастаком. Выкладзеныя вышэй праблемы ляжаць на паверхні з'яў, а апісаныя прасторава-часавыя кантынуумы з'яўляюцца найбольш распаўсюджанымі ў творах жывапісу XX стагоддзя. Такія прыклады можна шматразова множыць, але сутнасць не ў іх колькасці. Важна зразумець, што аналіз жывапісных кампазіцый і праблем жанру з гэтага пункту гледжання дае магчымасць больш глыбокага асэнсавання твора і перададзенага ў ім мастацкага вобраза.

---

[1] Гл.падрабязней.: Бахтин М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 275.

[2] Чайковская В. К проблеме пространственно-временных моделей в искусстве // Искусство. 1980. № 8. С. 42 — 47. Аднак аўтар разглядае хранатоп толькі як прыём.

[3] Зигуненко С.Н. Как устроена машина времени. М., 1991. С. 15.

[4] Гл. падрабязней: Владимиров Ю. Пространство-время: явные и скрытые размерности. М., 1989.

[5] Вобразнае выказванне Дж.Сінга, якое абазначае сістэму, у якой даўжыня і інтэрвал часу вымяраюцца адным прыстасаваннем — гадзіннікам.

[6] Бонецкая Н. Мировоззрение М.Бахтина и теория относительности // Хронотоп. Махачкала. 1990. С. 8.

[7] Владимиров Ю.С. Регулярность физического пространства-времени и объединение взаимодействий. М.: МГУ, 1987.

[8] Рымарь Н.Т. Хронотоп и диалог // Хронотоп. Махачкала, 1990. С. 34.

[9] Ягодовская А.Т. Автор и герой в картинах советских художников. М., 1987. С. 54.

[10] Бахтин М.М. Литературно-критические статьи... С. 122.

[11] Мах Э. Время и пространство // Новые идеи в математике. Спб., 1913. № 2.

[12] Гл. падрабязней: Флоренский П. Обратная перспектива // Флоренский П.Д. Т. 1., М., 1990. С. 86.

[13] Катович Т. Сравнительный анализ хронотопов М.Бахтина и "исследование живописной культуры, как формы поведения художника" Казимира Малевича // Бахтинские чтения. Материалы международной научной конференции. Витебск, 1996. С. 47.

[14] Флоренский П. Обратная перспектива... С. 51.

[15] Тэрмін У.Фаворскага. Гл.: Фаворский В. О композиции // Творчество. 1967. № 1. С. 18.

[16] Лазарев В. Проблема времени в пространственно-временных композициях // Искусство. 1976. № 1. С. 48.

[17] Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990. С. 75 — 76.

[18] Каменский А. Время как образ (о некоторых т.. денциях в советской живописи 70-ых — начала 80-ых годов)// Искусство. 1985. № 12. С. 9.

[19] Лазарев В. Проблема времени... С. 48.

[20] Шапиро К.К. К проблемам семиотики визуального искусства // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 162.

[21] Чайковская В. К проблеме... С. 42.

[22] Чайковская В. Некоторые особенности исторического сознания в современной советской живописи // Искусство. 1984. № 2. С. 38.

[23] Бочаров А. Свойство, а не жупел // Вопросы литературы. 1977. № 5. С. 107.

[24] Чайковская В. К проблеме... С. 43.

[25] Тэрмін прапанаваны Г.А.Сакаловым. У перакладзе з лацінскай мовы азначае "мысленне + рух + кругазварот".

[26] М.Бахцін называў героя "вандроўнікам", а сам хранатоп — "хранатопам дарогі", "парадыгмай вандравання". Гл.падрабязней: Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи... С. 135.

[27] Чайковская В. К проблеме... С. 45.

[28] У літаратуры Бахцін яго апісаў. Гл. падрабязней: Бахтин М. Литературно-критические статьи... С. 258 — 259.

М

Валянціна Трыгубовіч

“ВЯРНІСЯ, ДУША МАЯ, У СПАКОЙ ТВОЙ”...

Вернісаж ішоў звыкла. Гучалі эмацыянальныя, пафасныя прамовы арганізатараў выставы, мастацтвазнаўцаў, сяброў-калегаў. Выступаў фальклорны ансамбль: дзяўчаткі-падлеткі адкрытымі, “народнымі” галасамі спявалі адвечныя песні пра жыццё і каханне. Чакалі сваёй хвіліны кактэйлі на падносах. Прысутныя знаёміліся паміж сабой або ціхенька перамаўляліся...Шчырую і старанна прадуманую прамову аўтаркі паказаных твораў – Марыі Касцюкевіч – выслухалі ўважліва і прынялі як належнае. А мне ў чарговы раз падумалася, наколькі складана і цяжка гаварыць мастаку пра штосьці грунтоўнае, значнае, асабіста выпакутаванае, бо кожны ягоны слухач уяўляе сябе ці не большым знаўцам усіх гэтых праблемаў і быццам ведае іх вырашэнне.

Зрэшты, я дарэмна наракаю. Людзі прыйшлі сюды глядзець, эмацыянальна далучыцца да плёну мастакоўскай працы, а ў гэтым вернісажныя прамовы дапамагаюць мала, яны толькі звыклы рытуал, крыніца мінімальнай інфармацыі пра творцу, акалічнасці ягонага жыцця і клопаты, што яго апаноўваюць.

У выставачнай зале, на белых сценах, віселі 20 твораў. Пераважалі краявіды, такія пазнавальна-беларускія, што амаль каля кожнага хацелася ўсклікнуць: “Я гэта бачыла!”, “Я там была!”. Ці не такі самы захад сонца (з нечаканымі пераходамі колераў) назірала я на мінскай ускраіне? Ці гэтае заснежанае поле не нагадвае пра віленскі кірунак? А бераг ракі Чарніцы — дык гэта ж проста заслаўскія паданні і будзённасць!

Вобразы роднай прыроды Марыя Касцюкевіч увасобіла ў нетрадыцыйным для пейзажа матэрыяле. Усё паказанае было зроблена са скуры, часам дапоўненай натуральнымі каменьчыкамі, кавалачкамі дрэва, футра, бурштыну. Прыгожыя, эстэтычна завершаныя кампазіцыі не імітавалі алейны жывапіс, яны жылі па сваіх законах. Цудоўная дэкаратыўная пластыка. Дробны рэльеф, як лічыць сама Марыя. Памеры твораў абмяжоўваюцца зыходным матэрыялам – памерам скуры. І колеры Марыя не перайначвае, не дамалёўвае ў гатовай кампазіцыі. Падбіраць і дапасоўваць кавалкі даводзіцца дастаткова доўга, не заўсёды пачатковы эскіз (як правіла, кампазіцыя спачатку вымалёўваецца на паперы) дакладна пераўвасобіцца ў рэльеф. Але гэта натуральны творчы працэс. На нейкім этапе вобраз набірае сілы і як бы сам пачынае весці аўтара, падказваць той ці іншы ход, выбар матэрыялу і спосаб яго выкарыстання.

Дзесяць гадоў мінулася з таго часу, калі Марыя Касцюкевіч абараняла дыпломную работу ў Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце і мне выпала быць яе рэцэнзентам. На аддзяленні дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва яна была адзіная студэнтка. Не жаночая гэта справа – працаваць з металам, традыцыйна лічыцца ў выкладчыкаў. Але кіраўнік дыпломных работ Станіслаў Ларчанка ў размове са мною высока ацаніў сваю вучаніцу. Адзначыў неардынарнасць яе мыслення, імкненне да лагічнай і эстэтычнай завершанасці ў кожнай працы, яе шчырасць і высокую патрабавальнасць да сябе. (Зазначу, што курс быў вельмі моцны. З сямі выпускнікоў толькі адзін атрымаў “добра” за свой праект, усе іншыя – “выдатна”.) Марыя выглядала бліскуча! Яна выставіла для абароны дэкаратыўнае пано, якое па форме нагадвала складзень, дзе ў металічнай апраўе былі размешчаны эмалевыя пласты з прыгожым роспісам – сюжэтныя, партрэтныя і пейзажныя кампазіцыі. “Сымону Буднаму прысвячаецца” – так называлася дыпломная работа. Гэта быў разгорнуты, эпічны аповед пра беларускага дзеяча XVI стагоддзя, філосафа і гуманіста, асветніка і рэфарматара. У асяроддзі нацыянальна арыентаванай інтэлігенцыі 1980-ых гадоў ён быў свайго роду знакавай постаццю. І, натуральна, Марыі дапамагалі ў пошуках матэрыялаў, візуальных сведчанняў далёкай эпохі. Але сам твор дыпломніца “ўзгадоўвала” без падказак. Тут не было нічога прыблізнага, “фанерна”-дэкаратыўнага, чаго літасціва “не заўважае” дзяржаўная экзаменацыйная камісія. Дыпломная работа Марыі Касцюкевіч была грунтоўная і прафесійна зробленая. Медзь, латунь, эмалі... Памятаю, Марыя распавядала мне пра тое, як авалодвала тэхнікамі і тэхналогіямі, патрэбнымі для рэалізацыі задумы, як давялося ехаць у Расію, бо сакрэты беларускай эмалі страчаны два стагоддзі назад... Я захаплялася гэтай тытанічнай працай, глядзела на дыпломніцу з цікавасцю і здзіўленнем, а на языку круцілася пытанне: “Ці варта было так высільвацца? Хлопцы абралі больш простыя шляхі...”. Але што пытаць, калі адказ вядомы мне наперад. Каб сцвердзіць сябе ў любой прафесіі, якую грамадская думка лічыць традыцыйна мужчынскай, жанчына павінна быць у ёй на галаву вышэй і на крок абачлівей. Характар Марыі і яе жыццёвы вопыт давалі ёй сілы для самарэалізацыі, раскрыцця Богам дадзенага таленту.

Марыя нарадзілася ў мястэчку Васілішкі на Гродзеншчыне, яны з Тэрэзаю – блізняты. Даволі працяглы час іх жыццё было амаль аднолькавым. Знешне яны і цяпер вельмі падобныя, пасля працяглага перапынку ў сустрэчах староннему чалавеку так проста памыліцца... Але штодзённыя праблемы і інтарэсы ў іх цяпер розныя, хоць Тэрэзу цікавяць творчыя набыткі Марыі, а тая не шкадуе часу на пляменнікаў.

З школьных гадоў Марыя ўспамінае настаўніцу малявання і біялогіі. Яна не вучыла дзяўчынку чаму-небудзь спецыяльна, яна проста была неардынарнаю асобаю і ўмела звярнуць увагу дзяцей на хараство наваколля, на гармонію колераў, ліній, на разнастайнасць праяваў жыцця. Мара сясцёр паступіць у вышэйшую навучальную мастацкую ўстанову была звязана з імкненнем мець справу з тканінамі. Гэта было такое натуральнае жаночае жаданне... Але ў Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце аддзяленне ткацтва і тканінаў якраз тады закрылі. Каб вучыцца ў Вільні, трэба валодаць літоўскай мовай. Да таго ж веды, неабходныя для паступлення, дзяўчатам даводзілася набываць у студыях Гродна і Мінска ў вольны ад штодзённай працы час. Шлях да інстытута ў Марыі расцягнуўся не на адзін год. І давялося ў студэнцтве не гладзіць або камячыць тканіну, а каваць і гнуць метал.

Усе павароты лёсу Марыя прымае спакойна, як належнае, нават, сказала б я, з пэўнай доляй фаталізму. Аднак ад галоўнага для сябе не адступае. Як бацька ў свой час. Калі ў Заходнюю Беларусь прыйшла савецкая ўлада, ён аддаў усю сваю маёмасць, але застаўся жыць на роднай зямлі. Адсядзеў у турме за нежаданне супрацоўнічаць з уладамі, адхіліў прапановы знаёмых выехаць у Польшчу і з гімназічнай адукацыяй пайшоў працаваць сторажам.

Цяпер Марыя з гонарам гаворыць: “ Мае продкі былі млынарамі і шчырымі католікамі”. Яшчэ гадоў дзесяць назад такое замоўчвалі. “У нашай сям'і шанаваліся традыцыі. Хоць я была і ў піянерах, і ў камсамоле, кожную нядзелю хадзіла ў касцёл. У студэнцкім інтэрнаце жыла: раненька ўстану і паеду, нікому нічога не кажу. Нават спакусы не было зрабіць інакш”.

У часы перабудовы Марыя наважылася на новы рашучы крок: год яна правяла ў манастыры кармелітак у Польшчы. Сур'ёзныя, грунтоўныя заняткі філасофіяй, тэалогіяй захаплялі яе, але ўзніклі адміністрацыйныя складанасці (з грамадзянствам, у прыватнасці), і Марыя вярнулася ў Заслаўе, дзе жыве і працуе пасля інстытуцкага размеркавання. У гісторыка-культурным запаведніку яна – загадчык этнаграфічнага комплексу, пад яе апекаю і млын, і кузня. Трэба дбаць пра іх матэрыяльна-тэхнічны стан, ладзіць экспазіцыі для наведвальнікаў, весці навуковую распрацоўку тэмы “Кавальскае рамяство”. Пра жанчыну-каваля з Заслаўя мне даводзілася чуць проста легенды. Марыя ставіцца да іх скептычна. “Ну, кузня ў запаведніку – гэта ж этнаграфічны экспанат. Там усе інструменты аўтэнтычныя, спрацаваныя, рабіць сучасныя мастацкія рэчы імі практычна немагчыма. А традыцыйныя ўжытковыя – чаму не?”

Мусіць, ад продкаў перайшла да яе разважлівасць, гаспадарлівасць, засяроджанасць на ўласным духоўным жыцці і высокія маральныя крытэрыі ў дачыненнях з людзьмі. У сённяшнім растрэсеным грамадстве гэта не можа не выклікаць час ад часу канфліктных сітуацый. Але хто сказаў, што пошукі ісціны і суладдзя абмінаюць пакуты?

Марыя шмат і ахвотна працуе з дзецьмі. І ў мастацкай школе, і ў Цэнтры дзіцячай творчасці. Калі адкрыла ў сабе здольнасць вучыць маляванню, пачувалася проста шчаслівай. Займаецца яна з імі і жывапісам, і кампазіцыяй, вучыць рабіць дэкаратыўныя рэчы, у тым ліку са скуры. Пляменнік Коля – таксама яе вучань. Захапляўся жывапісам, цяпер вучыцца ў ліцэі на аддзяленні скульптуры. “Так няпроста даўся яму гэты пераход... Хлопчык вельмі здольны, каб развівацца, яму патрэбны сістэматычныя прафесійныя заняткі. А месца ў ліцэі было толькі “на скульптуры”. Я яго спачатку словамі пераконвала, а потым павезла на экскурсію ў Мінск. Вось, бачыш, на якіх людных месцах стаіць скульптура, і на кожнага чалавека так ці інакш уплывае штодня. Коля ўжо тады разумеў, што такое аб'ём, пластыка. Цяпер спадзяюся, што з яго вырасце нешта вартаснае”. А пляменніца Вераніка іграе на скрыпачцы і таксама лічыць цётку аўтарытэтам. Дзіўна, але мне падалося, што ў сестрыной сям'і Марыя – старэйшая, а не раўналетка Тэрэзы.

Творчай працай Марыя займаецца як бы для сябе, каб адгарадзіцца ад надзённых праблемаў – бытавой мітусні, хваробаў, грамадскай раз'яднанасці, каб праз мастацкія вобразы асэнсаваць тую ці іншую сітуацыю, праверыць слушнасць сваіх развагаў. Ад задумы да ўвасаблення ў матэрыяле можа прайсці нямала часу. І асалодаю будзе сам працэс творчасці: маляванне эскіза, падбіранне кавалкаў скуры па гаме, па колеру, па фактуры. У прамове на вернісажы яна гаварыла пра адлюстраванне ў творах адначасова і наваколля, прыроды, і ўнутранага, духоўнага стану.

Большасць паказаных на выставе твораў выканана ў цёмнай гаме. Такая зямля, на якой мы жывём, па якой ходзім, якую імкнёмся ўквеціць. Такой яна паўстае перад нашымі вачыма вясною і восенню, у вячэрнім змроку, пры святле месяца. Такая яна ў славутую шарую гадзіну, калі чалавек суцішваецца, стомлены сваімі дзённымі клопатамі і прыгаломшаны вечнай таямніцай Сусвету – адыходам сонца за небакрай.

У некалькіх кампазіцыях прысутнічае выява дрэва. Кожнае з іх мае свой характар, свой лёс, сваю легенду. Гэта як бы персаніфікаваны вобраз чалавека. Нездарма ж існуюць параўнанні: каржакаваты, нібы дуб; светлая, як бярозка; змрочная, быццам елка. Дрэва імкнецца ад зямлі ўверх, яно такім чынам сімвалізуе і чалавечыя парыванні – ад звыклага, зямнога, матэрыяльнага да недасяжнага, нябеснага, духоўнага.

Натуральна кладзецца на рэльеф-краявід падабраны на беразе рэчкі каменьчык або кавалачак учарнелага дрэва, світальнымі знічкамі ўспыхваюць пацеркі з бірузы, лашчаць вока кроплі бурштыну. Але апошнім часам Марыя імкнецца да большай строгасці і вытанчанасці кампазіцый. Усе “натуралістычныя” аксесуары паціху выціскаюцца. Толькі колер, толькі лінія, толькі пластыка самога матэрыялу.

Марыя Касцюкевіч, паводле яе ж словаў, ніколі не мела мэты кан'юнктурнага ладжання свайго жыцця. Яна толькі паслядоўна ішла за ўласным жаданнем выказаць думку, падзяліцца радасцю, падзякаваць за любоў і ласку. Усе гады яна памятае, што чалавечыя амбіцыі – грэх. І таму, нават маючы цікавыя і арыгінальныя мастацкія творы, не рабіла ніякіх спробаў вынесці іх на шырокі агляд. Сябры ды знаёмыя бачылі, прыхільна сустрэлі, дык і дзякуй Богу. Некалькі гадоў яна рабіла са скуры невялікія рэчы-аздабленні, так званую ювелірку, маленькія абстрактныя кампазіцыі, якія

Купальскі агонь. Скура, камень, дрэва, 1997. 59х32.

карысталіся ў пакупнікоў устойлівым попытам. Але гэта – рамяство, тут няма той адкрытасці, нават інтымнасці развагаў пра сэнс чалавечага існавання, якімі выклíканы да жыцця яе дэкаратыўныя рэльефы.

Аднойчы святар параіў Марыі не хаваць свой талент, дзяліцца сваім дарам, сваёй працай з усімі, хто прагне бачыць і разумець яе. Вось пасля гэтай размовы і прыняла яна прапанову галерэі "Вільнюс" пры мінскай бібліятэцы №18 (загадчыца Алена Ляпіч) наладзіць у ёй выставу. Арганізацыйныя клопаты ўзяла на сябе мастацтвазнаўца Іна Рэут.

"Вярніся, душа мая, у спакой твой; бо Гасподзь умілажаліўся з цябе". Радок з Псалма 114 гучыць для мяне лейтматывам жыццяпісу Марыі Касцюкевіч.

М

Світанне. Скура, біруза, 1998. 46x67.

Ля ракі Чарніцы. Скура, камень, футра, 1998. 102x100.

Белая зіма. Скура, 1999. 66x90.

Выхад птушкі. Скура, камяні, 1998. 46x67.

Алесь Пруске

ПРЫСТАНЬ ДУШЫ

Блакітны нацюрморт. Алей, 1977. 65x51.

Стары Віцебск. Алей, 1990. 78x72.

Пара цвіцення язміну. Алей, 1987. 100x80.

Зімовыя карункі. Алей, 1977. 50x60.

Анатоль Чміль — украінец не толькі паводле паходжання, але і па самаўсведамленню. Ягоная віцебская бібліятэка шануе "цвет" украінскага прыгожага пісьменства. І мова жыве ў дамашнім асяродку. З жонкай — Ларысай — разам яшчэ са школьнай парты. Пад уплывам захаплення мужа і ягонага багатага збору кніг па мастацтву Ларыса ўжо ў сталым узросце адолела мастацтвазнаўчы факультэт Ленінградскага інстытута імя Рэпіна і вось ужо колькі гадоў выкладае гісторыю мастацтва ў дзіцячай мастацкай школе.

Анатоль таксама вучыўся ў Ленінградзе, у Віцебску разам з жонкай апынуўся пасля заканчэння мастацка-графічнага факультэта інстытута імя Герцэна. Думалася, часова... Цягнула родная зямля, з нецярпеннем чакалі летняга адпачынку, каб паімчацца, бы на крылах, да мілай Украіны. Аднак ішлі гады... Цяпер абодва жывуць нацыянальнымі праблемамі новай Радзімы, шчыра занепакоены тутэйшымі справамі (як часам прызнаецца Анатоль, нават больш, чым украінскімі). Апошні візіт у ягоную цесную майстэрню мяне моцна здзівіў. Бачу, хвалюецца, хоча нешта паказаць, запаветнае, што не дае спакою. Здымае з вялікага палатна заслону. "Пагоня!"

У адрозненне ад процьмы аматараў (нават з членскімі білетамі Саюза мастакоў), якія лёгка маглі б і не кранацца палатна, Анатоль Чміль не пісаць не можа. Як некалі ягоны вялікі суайчыннік Тарас Шаўчэнка, сасланы за страсць да свабоды і творчасці ў салдаты (з забаронаю пісаць і маляваць), пісаў і маляваў употай, лекуючы тым душу. Кожную вольную ад заняткаў хвіліну (Анатоль Чміль шмат гадоў выкладае жывапіс на мастацка-графічным факультэце) ён імкнецца правесці ў майстэрні. Яму ўжо 50, палова з іх прайшла ў Віцебску, якому прысвечана не адно палатно, з неспатольнай прагай рэканструяваць, даць другое жыццё ўсяму лепшаму, узнёсламу, што назапасілася тут за стагоддзі. Віцебская гісторыя — яго даўняя тэма, можа нават вызначальная. І колькі б ні пісалася кветак, краявідаў, нацюрмортаў з трапяткімі прыкметамі хуткаплыннага часу, вяртанне да тэмы горада непазбежнае.

Гадоў дзесяць назад Віцебскі музей купіў у Чміля вялікае палатно, якое можна было б назваць "Віцебск у клеймах". Кампазіцыйная структура палатна, што нагадвала абраз з клеймамі, запатрабавала адмысловай канструкцыі падрамкаў і адпаведнага плыні вякоў апавядальнага рытму. Адносна невялікія памеры клеймаў і неабходнасць інфармацыйнай насычанасці вымагалі своеасаблівай тонкасці пісьма, па-свойму выкшталцонай тэхнікі. Ажыццяўленню творчай задумы паспрыялі дробны, пуантылістычны мазок, каларыстычная засяроджанасць, цярплівасць. А першая сур'ёзная (дзяржаўная!) закупка надала мастаку веры ў сябе, у слушнасць шчырасці ў працы.

Між тым заўважаны быў Анатоль Чміль на першых віцебскіх выставах як аўтар нацюрмортаў ("Блакітны нацюрморт", 1977). Каралём жанру ў тыя гады быў акварэліст Фелікс Гумен, работы якога займалі звычайна самую ганаровую сцяну невялікай выставачнай залы. Нацюрморт Анатоля Чміля, памятаю, вісеў амаль побач са "сцяною" Гумена, з якім ён у той час сябраваў. "Блакітны нацюрморт" прыцягваў увагу гледачоў найперш поўнай адсутнасцю падабенства з работамі мэтра-суседа, яўна не віцебскай школай жывапісу.

У інстытуце імя А.Герцэна ў час вучобы Анатоля жывапіс выкладаў славуты ў 60-ыя — 70-ыя гады Леанід Кабачэк, эфектныя шматфігурныя кампазіцыі з савецкай рэчаіснасцю якога не сыходзілі са старонак тагачаснага "Огонька". Стыль Кабачэка вызначаўся пластычнай вастрынёй, каларыстычнай выразнасцю, тэхнічным бляскам. Водбліскі яго і леглі ў пэўнай меры на першыя нацюрморты вучня. "Блакітны нацюрморт", акрамя ўдала складзенага каларыту, вызначае пластычная выразнасць, добра збалансаваная кампазіцыя з падкрэслена ўмоўнаю прастораю, канцэптуальна блізкаю да нацюрмортаў Пятрова-Водкіна.

Пісаны некалі ў маленькім пакойчыку інтэрната, "Блакітны нацюрморт" увасобіў саму атмасферу жыцця мастацтвам маленькай сям'і Чміляў, дзе мы часта збіраліся вечарамі. У гэты ж час напісаны і пейзаж "Зімовыя карункі", які стылёва і каларытам перагукаецца з нацюрмортамі 70-ых — 80-ых гадоў. Але ўласцівы гэтаму часу "графізм" і вастрыня формы паступова сыходзяць з палотнаў Чміля. Адначасна мяняецца стаўленне да колеру, дзе ранейшая колеравая ўмоўнасць і праграмная зададзенасць саступаюць месца ўвазе да багаццяў рэальнага свету.

Ужо ў партрэце жонкі 1987 года пад назваю "Пара цвіцення язміну" толькі ў букеце на першым плане "дагараюць" рэшткі стылю маладосці. Усхвалявана скамечаны абрус пад шкляною вазаю, сама празрыстасць вады ды крыху здробненая "графіка" лістоты яшчэ захоўваюць водгалас яго. Сама ж постаць маладой жанчыны перад расчыненым акном пераканаўча ўвасабляе адзінства рухаў душы і праяваў зямное красы. Пейзаж за акном пісаны ўжо зусім па-іншаму: не знешняя экстравагантнасць выканання хвалюе мастака, але імкненне як мага дасканалей адгукнуцца на праявы дарагое сэрцу хвіліны быцця. Асабліва ўдала напісаны гардзіны — прыгожая тканіна са складаным дэкорам. Памятаю, як гаспадары маленькага пакоя ганарыліся "райскім відам з акна", бо, напрыклад, наш, хоць і быў памерамі большы, мог пахваліцца хіба што несціханым удзень і ўначы грукатам славутага віцебскага трамвая...

Стылявая вастрыня і пластычная вынаходлівасць у творах Анатоля паступова саступаюць месца засяроджанасці і жыццёвай мудрасці. Праявы хуткаплыннага часу і немітуслівасць душы перакрыжоўваюцца, хараство зямнога быцця кранае трывогаю, раніць душу. Трапяткія формы кветак і "плынь" драпіровак, што як бы ўвасабляюць рух пачуццяў, недасканаласць навакольнага свету, — усё разам не дае спакою, вядзе пасля штодзённай завядзёнкі ў майстэрню, да фарбаў, да адзіноты. Там сэрца шукае і сэнсу, і ратунку. І пішуцца "Астры" (1991), "Званочкі" (1992), "Букет бэзу" (1994)...

Апошнія краявіды здзіўляюць прарастаннем нечага новага. Даўняя схільнасць да каларыстычных росшукаў "зацвітае" новымі фарбамі, прастора ўвасабляецца ў габеленавую ўмоўнасць, у дэкаратыўнасць. Багатыя адценнямі акорды халодных і цёплых тонаў пераплаўляюцца ў мелодыю сталае, спрактыкаванае ў харастве душы ("Першы снег", 1995).

Але час ад часу Анатоль адкладае і пейзажы, і нацюрморты. Майструецца новы, "вынашаных" памераў падрамак, нацягваецца новае палатно, і выразнымі абрысамі праступаюць на ім сілуэты горада, старадаўняга і прыгожага, з "лесам" даўніх барочных вежаў. У сённяшнім Віцебску за ўсіх іх дажывае адчайна самотная ратуша. Аднак горад той зачараваў душу мастака, і ад гэтага "Таледа"* (хай сабе і міфічнага) яму ўжо нікуды не падзецца. Званіцы ажываюць, залацяцца пад вечным віцебскім небам, а душа мастака адгукаецца на іх звон сугучнымі ўдарамі закаханага сэрца...

М

---

* З іспанскім Таледа горад некалі параўнаў закаханы ў Віцебск Ілья Рэпін.

Першы снег. Алей, 1995. 67x50.

Мая Яніцкая

УВОДЗІНЫ Ў СВЕТ ХРЫСЦІЯНСКІХ ВОБРАЗАЎ*

Традыцыя ствараць абразы ў тэхніцы рэльефа на металах і каштоўных камянях узнікла ў Візантыі. Пад уплывам гэтай традыцыі такія абразы (як прывазныя, так і мясцовыя) з'явіліся на тэрыторыі Беларусі. Археолагі знайшлі ў розных гарадах некалькі дзесяткаў невялікіх абразкоў з выявамі святых на кераміцы, метале, косці, шкле, камені ў слаях, датаваных XI — XII стст. Але мы іх не разглядаем, бо яны не лічыліся цудатворнымі і не мелі ўплыву на пазнейшую іканаграфію.

Праваслаўныя храмы Беларусі XI — XII стст. — Сафійскі сабор і Спаса-Ефрасіннеўскую царкву ў Полацку, Дабравешчанскую царкву ў Віцебску і Каложскую царкву ў Гродне — упрыгожвалі пераважна фрэскамі. Першая інфармацыя пра набыццё візантыйскіх абразоў беларускімі манастырамі датычыць дзейнасці полацкай ігуменні Спаскага жаночага манастыра мясцовай князёўны, асветніцы і мецэнаткі Ефрасінні Полацкай, дзякуючы якой была ўзведзена Спаса-Ефрасіннеўская царква. Паводле яе загаду манах полацкага мужчынскага манастыра прывёз з Царграда ў Полацк абраз "Маці Божая Адзігітрыя Эфеская". Гэта быў падарунак Ефрасінні (у адказ на яе просьбу прыслаць абраз з Эфеса) ад яе суродзіча — унука візантыйскага імператара — царэвіча Аляксея Комніна. Ён быў мужам яе роднай цёткі Соф'і (хрысціянскае імя Зоя, язычніцкае Дабрадзея), вядомай у Царградзе лекаркі, якая напісала там кнігу "Мазі".

Верылі, што прывезены абраз быў напісаны евагелістам Лукою ў Эфесе. Таму ён меў спачатку назву "Эфескі", потым "Корсунскі", нарэшце "Полацкі", яшчэ пазней — "Таропецкі", бо, паводле паданняў, з 1239 па 1917 год знаходзіўся ў царкве горада Таропец (цяпер — у Дзяржаўным Рускім музеі ў Санкт-Пецярбургу). Але некаторыя даследчыкі выказваюць розныя меркаванні пра іканаграфію гэтага абраза.

Як выглядаў полацкі абраз, невядома, таму што розныя аўтары XIX ст. друкавалі непадобныя ілюстрацыі аднаго і таго ж абраза, гісторыя якога звязана са шлюбам Аляксандра Неўскага і полацкай князёўны Параскевы. Ёй полацкі абраз падаравалі ў 1239 г. у пасаг як блаславенне бацькоў. Яна вывезла абраз да мужа ў Таропец. Горад у той час уваходзіў у склад Полацкага княства.

Ёсць іншае меркаванне: што гэты абраз вывезлі манашкі з Полацка ў XVI ст. у Таропец, бо ратаваліся ад рабункаў Івана Жахлівага, калі ён заваёўваў Полацк. Даследчык А.Ярашэвіч лічыць, што полацкую князёўну блаславілі на шлюб "спісам" мясцовага пісьма XIII ст. з прывезенага абраза, а сам арыгінал застаўся ў Полацку. Даследчык В.Пуцко мяркуе, што ў Полацк прывезлі з Канстанцінопаля або сапраўдны абраз, які паходзіў з Эфеса (але з невядомай у візантыйскім іканапісе іканаграфіяй пад назвай "Маці Божая Эфеская"), або гэта быў спіс з рэальнага абраза "Маці Божая Эдэская", які адпавядае рэдкаму іканаграфічнаму тыпу пад назвай "Агіясарыціса". У гэтым тыпе пабядровая выява Маці Божай без дзіцяці падаецца ў час малення, "стоячы бокам" ці ў тры чвэрткі развароту направа. Да такой высновы В.Пуцко прыйшоў, даследуючы фрэску XII ст. тыпу "Агіясарыціса" ў Спаса-Ефрасіннеўскай царкве Полацка.

У XX ст. шырыцца колькасць гіпотэз пра іканаграфічны тып абраза, прывезенага ў Полацк з Канстанцінопаля, але ўсе яны пакуль абгрунтоўваюцца толькі меркаваннямі даследчыкаў.

Нам удалося знайсці інфармацыю пра шэраг беларускіх абразоў XII ст., а таксама графічныя выявы некаторых абразоў, большасць з якіх не збераглася.

Абраз з подпісам "Крутагор'е 1146". Знаходзіўся ў царкве вёскі Крутагор'е (цяпер ваколіцы гарадскога пасёлка Дзяржынск Мінскай вобласці).

"Маці Божая Белацаркоўская". 1170 г. Знаходзіўся ў Свята-Троіцкай царкве мястэчка Белая Царква Сенненскага павета, цяпер Віцебская вобласць.

"Маці Божая Замілаванне Сакольская". 1172 г. Знаходзіўся ў Сакольскім мужчынскім манастыры (цяпер мястэчка Сакулка, Рэспубліка Польшча).

"Маці Божая Свірская". 1182 г. Назва, відаць, паходзіць ад Свірскай царквы, пабудаванай у XII ст. у прадмесці Смаленска, дзе да пачатку XX ст. знаходзіўся гэты абраз з беларускім надпісам на адваротным баку.

"Маці Божая Цэзарская Бароўская". З'явіўся ў першай палове XII ст. у мясцовасці Бор каля Усвятаў на Віцебшчыне.

"Маці Божая Патрыяршая". З'явіўся ў першай палове XII ст. каля мясцовасці Пустынкі (цяпер Мсціслаўскі раён Магілёўскай вобласці).

Сярод абразоў XIII ст. у літаратурных крыніцах згадваюцца два абразы мастака Аўраамія Смаленскага (Смаленск у XII — XIII стст. развіваўся ў арэале старажытнабеларускай культуры): "Страшны суд". 1221 г. і "Выпрабаванне ўсёдушных пакут". 1221 г.

"Маці Божая Адзігітрыя Бялыніцкая". З'явіўся ў Бялынічах у XIII ст.; захаваліся пазнейшыя спісы з абраза.

"Маці Божая Камянец-Літоўская". 1268 — 1288 гг. Абраз падараваў Камянецкай царкве (цяпер Брэсцкая вобласць) валынскі князь Уладзімір Васільевіч.

Пра абразы XVI ст. можна меркаваць па наступнай інфармацыі.

"Маці Божая Адзігітрыя Навадворская". З'явіўся каля 1320 г. ва ўрочышчы Новы Двор (Брэсцкая вобласць).

"Вялікі пакутнік Дзімітрый". На абкладзе абраза быў надпіс: "Узяты ў Літву 1386 г." Належаў царкве ў вёсцы Шчорсы (Навагрудскі раён Гродзенскай вобласці).

"Успенне Маці Божай". XIV ст. Знаходзіўся ў царкве Ляшчынскага манастыра ў ваколіцах Пінска.

У 1323 г. сталіца Вялікага Княства Літоўскага была перанесена з Наваградка ў Вільню, дзе жылі пераважна праваслаўныя крывічы. Яны пабудавалі тут Троіцкую, Прачысценскую, Мікалаеўскую, Пятніцкую цэрквы, Свята-Духаўскі, Свята-Троіцкі і іншыя манастыры. Пасля афіцыйнай хрысціянізацыі ў 1387 г. па каталіцкаму канону Вільня зрабілася шматканфесійным адміністрацыйна-рэлігійным цэнтрам. Узнікалі праваслаўныя брацтвы. Сярод братчыкаў было шмат беларускіх мастакоў, адзінаццаць з іх вывез у Польшчу ў 1393 г. Ягайла, вялікі князь літоўскі і кароль польскі, вядомы спачатку як віцебскі праваслаўны князь Якуб. Прыдворным жывапісцам у Вільні ў тыя гады быў беларус Якуб Венжык.

Цесныя ўзаемадачыненні хрысціянскіх святыняў Вільні і яе ваколіц з беларускай праваслаўнай культурай дазваляюць аднесці абразы XII — XVI стст. з праваслаўных і каталіцкіх храмаў гэтага рэгіёна да беларускай іканапіснай школы. За два стагоддзі пасля прыняцця ў 1387 г. аўкштайтамі, дзяволтвай, жэмайтамі і іншымі балцкімі плямёнамі хрысціянства (на 400 гадоў пазней за беларусаў) у форме каталіцызму, які, дарэчы, аддае перавагу скульптурнаму ўбранню алтароў, у іх не магла сфарміравацца іканапісная школа, супараўнальная з беларускай. На гэта патрэбен больш доўгі час узаемасувязяў з хрысціянскім светам. Менавіта ў межах беларускай іканапіснай школы склаўся рэгіянальны іканапіс мастакоў віленскага кола.

Згодна з літаратурнымі крыніцамі, у Вільню на працягу XIV — XV стст. прывозіліся візантыйскія абразы Маці Божай, якія пазней атрымалі назву "Віленскія". Яны мелі блізкую іканаграфію, а іх датаванне і паданні пра абставіны з'яўлення тут аднаго і таго ж абраза літаратурныя крыніцы падаюць па-рознаму. Напрыклад, захаваліся тры ілюстрацыі цудатворных абразоў пад назвай "Маці Божая Адзігітрыя Віленская" вельмі падобнай іканаграфіі, звязаныя з адной падзеяй, — іх нібыта прывезла маскоўская царэўна Алена як бацькоўскае блаславенне на шлюб з вялікім князем літоўскім Аляксандрам. Але П.Бацюшкаў датуе абраз 1431 годам, А.Вінаградаў — 1472, С. Снесарава — 1495.

Захавалася ілюстрацыя абраза 1341 года "Маці Божая Віленская", які, згодна з паданнем, цудоўным чынам з'явіўся на гарадской браме, але тут Маці Божая пададзеная ўрост, з дзіцем на левай руцэ і стоячы на месяцы, адрозна ад папярэдніх апублікаваных абразоў тыпу "Адзігітрыя" пад назвай "Віленскія", да якіх далучаецца і абраз "Маці Божая Адзігітрыя Віленская Вастрабрамская" XVI ст.

Тая ж сітуацыя і з абразом "Маці Божая Вастрабрамская", які, нягледзячы на аднолькавую іканаграфію, мае тры крыху розныя паводле дэталяў ілюстрацыі XIX ст. параўнальна з яго сучасным выглядам і рознае датаванне: ад 1363 да 1550 года. Апошні абраз і цяпер знаходзіцца ў Вільні, але ён датуецца 1-ай чвэрцю XVII ст. Ёсць інфармацыя, што ў 1399 г. маскоўская князёўна (жонка Вітаўта) прывезла ў Вільню абразы рускіх іканапісных школ. Але іх выявы пакуль не ідэнтыфікаваны.

Акрамя таго, на Беларусі збярогся абраз "Маці Божая Замілаванне" канца XIV ст., які паходзіў з Брэсцкага рэгіёна, але быў выкрадзены ў 1991 г. з Музея старажытнабеларускай культуры Акадэміі навук Беларусі.

Згадваецца шэраг беларускіх цудатворных і мясцовашанаваных абразоў ("старажытных" і "старажытнавізантыйскага пісьма"), што захаваліся да XIX ст. ад часоў "равноапостольного князя Владимира". Напрыклад, абраз "Нараджэнне Маці Божай Заслаўскай", які знаходзіўся ў царкве "Нараджэнне Маці Божай" у мястэчку Ізяслаўль (цяпер горад Заслаўе Мінскага раёна), ці абраз "Маці Божая Адзігітрыя Барская" з Магілёўскага павета... "вельмі старажытны", "візантыйскага пісьма".

Відаць, у 1392 г. у Лукомлі (Віцебская вобласць) быў мясцовашанаваны абраз "Святы Мікола Цудатворац", таму што цуды ад яго падрабязна згадваюцца ў зборніку "Жития святых", які належаў М.Ціхаміраву.

Ёсць пэўная інфармацыя пра беларускія абразы XV ст. Назавём сярод іх такія: "Маці Божая Адзігітрыя Трокская" першай паловы XV ст., які знаходзіцца ў Мастацкім музеі Вільнюса; "Святы Ануфрый, з прадстаячым мсціслаўскім княжычам Юрыем Лугвенічам". 1407 г.; "Маці Божая Адзігітрыя Васількоўская". Першая палова XV ст.; "Святы Мікола Цудатворац". XV ст., які паходзіў з вёскі Азяты Брэсцкай вобласці; "Маці Божая Краснастоцкая". Першая палова XV ст.; "Ільля Прарок". 1447 г.; "Спас". 1485 г.

Вядомыя нам па літаратурных крыніцах беларускія абразы XVI ст. прысвечаны амаль выключна Маці Божай. Відаць, колькасна яны пераважалі ва ўсе часы. Сярод іх першым згадаем абраз "Маці Божая Адзігітрыя Мінская", які, згодна з літаратурнымі крыніцамі, быў прывезены князем Уладзімірам у 988 г. з Візантыі для Кіеўскай Дзесяціннай царквы, а ў 1500 г. нібыта цудадзейным чынам прыплыў па водах ракі Свіслач у Мінск і быў устаноўлены ў Мінскай замкавай царкве. Цяпер абраз з падобнай іканаграфіяй захоўваецца ў Мінскім кафедральным саборы, але ён датуецца спецыялістамі XVI ст.

Пазней абразы з такой назвай, але з крыху зmененай іканаграфіяй сустракаліся і ў іншых храмах Беларусі, напрыклад у вёсцы Хаўхлова Мінскай вобласці.

1500 годам датуюцца таксама абразы:

"Маці Божая Навасвержанская" з мястэчка Новы Свержань (Мінская вобласць).

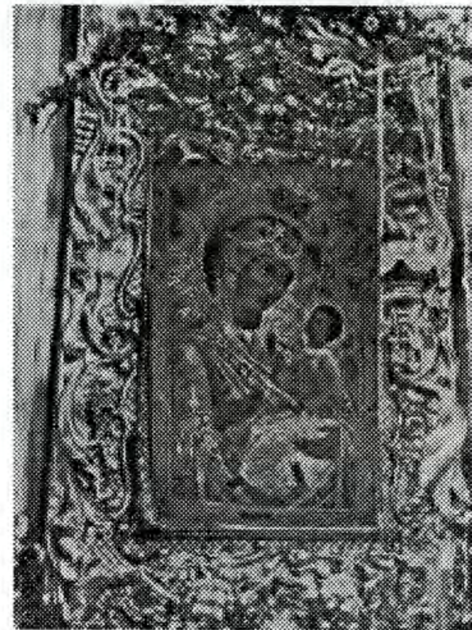
"Маці Божая Брэсцкая". Знаходзіўся ў царкве вёскі Быцень (Брэсцкая вобласць).

"Маці Божая Мальцкая" з вёскі Мальч (Брэсцкая вобласць).

"Маці Божая Адзігітрыя Супрасльская". Дарэчы, у гэты ж час у Супрасльскім

Абраз "Маці Божая Бароўская Цэзарская". Сярэдзіна XII ст. Дошкі, тэмпера. Візантыя(?).

Абраз "Маці Божая Замілаванне Жыровіцкая". Алей. Пазнейшы спіс з абразка 1191 г.



Абраз "Маці Божая Адзігітрыя Навадворская". Каля 1320.

Абраз "Маці Божая Адзігітрыя Віленская". 1472. Дошкі, тэмпера, серабро, пазалота. Візантыя(?).

Абраз "Маці Божая Віленская". 1341. Дошкі, тэмпера. Беларуская школа.

* Заканчэнне. Пачатак у № 7.

манастыры быў напісаны ноталінейны зборнік рэлігійных спеваў "Супрасльскі ірмалой". Назва "Ірмалой" паходзіць ад грэчаскага слова "ірмас", перакладаецца як "сувязь", "злучэнне". Ірмалой звязвае паміж сабой рэлігійныя гімны і трапары (песні).

Зберагілося некалькі абразоў XVI ст. беларускай жывапіснай школы, але большасць з іх цяпер знаходзіцца за межамі Беларусі.

"Маці Божая Замілаванне Сурдэгская". 1530 г.

"Маці Божая Замілаванне Дубенская". XVI ст.

"Маці Божая Будслаўская". XVI ст.

"Маці Божая Бялыніцкая". XVI ст. Вядомы пазнейшыя спісы з яго.

"Нараджэнне Хрыстова". XVI ст. Пры параўнанні іканаграфічнай схемы гэтага сюжэта з нямецкай гравюрай 1493 г. вынікае, што, нягледзячы на заходнееўрапейскі ўплыў, беларускі мастак падаў сюжэт Нараджэння Хрыста на фоне мясцовай прыроды і мясцовай драўлянай архітэктуры. Абраз каталіцкі, паходзіць з касцёла францысканцаў у Навагрудку. Цяпер будынак належыць Мікалаеўскай царкве.

Абраз "Маці Божая Адзігітрыя Іверская". XVI ст. Да 1917 г. абраз знаходзіўся ў Полацкім Богаяўленскім саборы. Створаны пад уплывам візантыйскіх традыцый.

Цікавы лёс абраза "Маці Божая Сапежанская" (другая назва "Мадонна Сапегаў" XVI — XVIII стст., у якім прасочваецца некалькі іканаграфічных традыцый. Марыя трактуецца ў ім як Дзева з рассыпанымі па плячах валасамі; яна стаіць на сярпе-месяцы ў прамяністым арэоле з дзіцем на левай руцэ. Такая іканаграфія вядома ў Заходняй Еўропе XI ст. і асабліва была распаўсюджана ў Германіі. Ружавы вяночак на галаве Марыі лучыць гэты абраз з іканаграфіяй абраза "Маці Божая Ружанцовая", вельмі пашыранай у XV — XVII стст. на Захадзе. Але ні для адной з гэтых заходніх іканаграфій не характэрна такая выява Хрыста. Ён апрануты ў хітон, сядзіць на руцэ Марыі, якая стаіць; Хрыстос трымае на каленях адкрытае Евангелле і бласлаўляе правай рукой. Такая выява характэрна для візантыйскай традыцыі і звязвае Сапежанскі абраз з іканаграфіяй "Маці Божай Адзігітрыі", дзе Ісус трактуецца як Уседзяржыцель і Настаўнік. На працягу стагоддзяў іканаграфія абраза некалькі разоў мянялася, бо ён мігрыраваў ад праваслаўных храмаў да уніяцкіх, а пазней і да каталіцкіх. У 1734 г. яго рэстаўраваў мастак Ян Антон Кандратовіч, у 1933 — 1935 гг. — Ян Рутkоўскі. Некалькі разоў на абразе змянялася сярэбрана-залочаная шата. Ад XVI ст. некранутым застаўся толькі тэмперны жывапіс твару і шыі. Знаходзіцца ў касцёле св. Міколы Вільнюса. Абраз з такой жа назвай, датаваны XVIII ст., які паступіў з Нясвіжскага рэгіёна, захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры.

Ніжэй згадваюцца абразы Маці Божай XVI — XVII стст., выкананыя ў візантыйскай традыцыі.

"Маці Божая Адзігітрыя Каложская". XVI ст.

"Маці Божая Адзігітрыя Лесненская". 1683 г.

Абраз "Маці Божая Адзігітрыя Віленскя". 1495. Дошкі, тэмпера. Візантыя.

Абраз "Маці Божая Адзігітрыя Супрасльская". 1500. Дошкі, тэмпера. 237, 4 х 84,2 см. У 1557 г. абраз пакрылі вызалачанай па срэбру шатай. Беларуская школа. У 1915 г. быў эвакуіраваны ў Маскву.

"Маці Божая Адзігітрыя Рудзенская". 1687 г.

"Маці Божая Адзігітрыя Рудзенская". 1687 г. Гэта два розныя абразы з блізкай іканаграфіяй.

"Маці Божая Казанская". 1655 г. Маскоўская школа. Знаходзіўся ў Троіцкай царкве Маркавага манастыра Віцебска.

"Маці Божая Адзігітрыя Крупецкая". 1612.

Да XVII ст. ужо былі кананізаваны многія беларускія рэлігійныя дзеячы, якім прысвячаліся абразы пэўнай іканаграфіі. У іканастасе дамавой царквы мітрапаліта Мінскага і Гродзенскага створаны прастол ў гонар Сабора Беларускіх Святых.

Паколькі ў XVII ст. Полацкі Сафійскі сабор быў уніяцкім храмам, то вялікую каштоўнасць для нас мае любая інфармацыя пра яго абразы. Адзін з іх — а менавіта ілюстрацыю трохстворкавага складзеня — удалося знайсці ў публікацыі А.Сапунова, але першапачаткова гэты уніяцкі абраз 1606 г. знаходзіўся ў Полацкай уніяцкай царкве святых Казьмы і Дзям'яна. Да 1917 г. абраз знаходзіўся ў Полацкім Сафійскім саборы.

Да пачатку XVII ст. належаць абразы "Маці Божая Адзігітрыя Тупічэўская" і "Нараджэнне Хрыстова" — апошні паходзіў з Мінска; цяпер ён — у Дзяржаўным гістарычным музеі Расіі.

Вобраз Маці Божай быў гэтак шанаваны людзьмі, што сярод абразоў, якія зберагліся ў Беларусі, амаль 80% складаюць тыя, што прысвечаны ёй. У гэты пяшчотны вобраз мастакі ўклалі свае самыя лепшыя зямныя ўяўленні пра Маці і Жанчыну ўвогуле, трактуючы Маці Божую як абаронцу і збавіцельку ад бяды, як заступніцу, як настаўніцу, як лекарку ад хваробы. Усе гэтыя якасці Маці Божай адлюстраваліся ў шматлікіх паданнях пра цуды абразоў з яе выявамі. Адметнасць беларускіх абразоў "Маці Божая" ў тым, што яна адначасова больш чым Маці, яна яшчэ і жанчына-прыгажуня і ў кожным абразе вельмі своеасаблівая.

Арыгіналы ранніх візантыйскіх абразоў, у тым ліку грэчаскага пісьма, да нашага часу не дайшлі, таму ўяўленне пра іх іканаграфію даюць пераважна пазнейшыя спісы з іх і значна запісаныя падчас рэстаўрацыі арыгіналы, якія, бывала, псаваліся, бо на абразы набіваліся сярэбраныя ці медныя, пакрытыя срэбрам або золатам, шаты.

Абразы — гэта станковыя жывапісныя творы, якія раней развешваліся на сценах храмаў, часам размяшчаліся ў прыгожых рамах, што асобна стаялі на высокіх ножках-апорах, па-царкоўнаму — на "ківоце". Сустракаюцца і півоты насценныя (абраз змешчаны ў шыкоўнай зашклёнай раме). У касцёлах рамы такога прызначэння, а дакладней, вынасныя алтары на ножках, з кожнага боку якіх знаходзіўся пэўны абраз, называліся "фератрон".

Пачынаючы з XV ст., шмат абразоў пісалася мастакамі па замаўленню для жыллёвага інтэр'ера.

З XIV ст. абразы пачалі размяшчаць у іканастасе. Назва паходзіць ад грэчаскіх слоў "eikon" і "stasis", перакладаецца як "месца стаяння ікон". Іканастас уяўляе сабой шмат'ярусную перагародку (часцей драўляную, зрэдку керамічную) з шэрага абразоў, размешчаных па гарызанталі, і з "царскай брамай" унізе сярод абразоў "мясцовага рада". Ён аддзяляў алтарную частку інтэр'ера ад асноўнага аб'ёму храма, дзе моляцца вернікі. Нізкія алтарныя перагародкі замянілі, напрыклад, у Маскоўскай Русі ў XV ст. на высокія — пяці- і сяміярусныя.

Відавочна, гэта адбылося пад уплывам залатога шмат'яруснага алтара ў венецыянскім саборы св. Марка, стварэнне якога расцягнулася на тры стагоддзі і завяршылася ў 1345 г.

Агульную кампазіцыю іканастаса вызначае рэлігійная іерархія сюжэтаў. Напрыклад, у нізе рускіх іканастасаў размяшчаюцца "мясцовыя абразы", над імі шэрагамі ўзвышаюцца "дэісусны", "святочны" і "прарочы" рады (чыны). З XVI ст. у маскоўскіх іканастасах з'явіліся новыя рады: "страстной", "апостольский" і "проотеческий".

Сярод беларускіх іканастасаў "страстного" і "проотеческого" радоў звычайна не было, за выключэннем аднаго абраза "Саваоф" у завяршэнні іканастаса. На Беларусі цалкам зберагліся іканастасы XVII ст. у праваслаўных і уніяцкіх цэрквах. Між тым выяўленыя ў закрытых цэрквах асобныя абразы і царскія брамы XVI ст. даюць падставу меркаваць, што і ў нас у XVI ст. былі іканастасы. У справаздачах царкоўных візітораў, напрыклад, згадваўся вялікі іканастас Успенскага сабора (1588 г.) Ляшчынскага манастыра пад Пінскам.

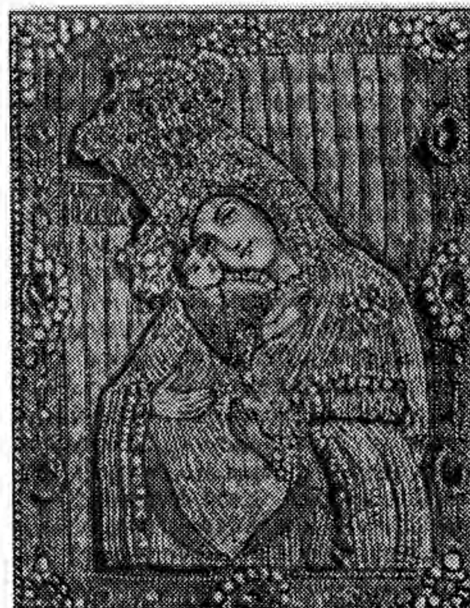
Беларускія іканастасы вызначаюцца пэўнымі асаблівасцямі. Яны мелі не больш чатырох-пяці выразна акрэсленых ярусаў, але пераважалі трох'ярусныя, двух— і нават аднаярусныя іканастасы.

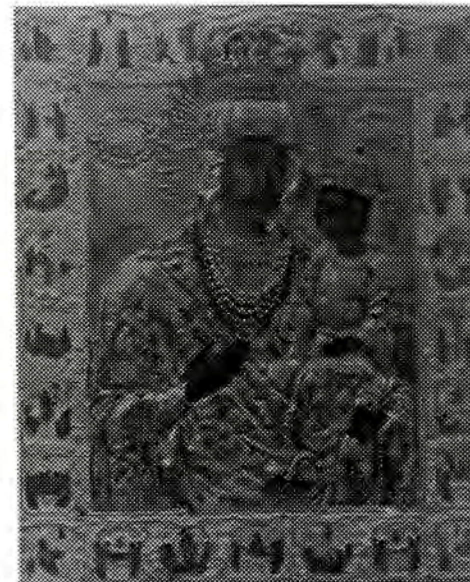
Акрамя Мсціслаўскага шасціяруснага іканастаса сярэдзіны XVII ст. іканастас з такой жа колькасцю ярусаў згадваецца ў літаратурных крыніцах пад 1795 г. у Астроўскай Міхайлаўскай царкве Слуцка.

У беларускіх іканастасах над мясцовым радам размяшчаўся святочны, потым — прарочы і нарэшце апостальскі рад. У цэнтры прарочага рада змяшчалі звычайна абраз "Саваоф" або "Спас Нерукатворны", напрыклад у цэрквах Давыд-Гарадка, Олтуша і інш. Часам у прарочым радзе іканастаса змяшчалі і разьбяное скульптурнае ўкрыжаванне, як гэта было ў Троіцкай і Богаяўленскай цэрквах Віцебска, а таксама ў Мікалаеўскай царкве і Богаяўленскім саборы Магілёва. Увогуле ў XVII — XVIII стст. беларускія іканастасы завяршаліся скульптурным распяццем з прадстаячымі.

Круглая скульптура ў рускай праваслаўнай царкве забаранялася, бо разглядалася як ідалапаклонства. У беларускіх касцёлах і уніяцкіх цэрквах спалучаліся абразы з разьбяной рэльефнай скульптурай і нават круглай. Прыхільнасць беларускіх праваслаўных вернікаў да скульптурных выяў, відаць, падтрымлівалася ўплывам заходнееўрапейскай шматканфесійнасці, якая існавала і на Беларусі. Каталіцкія абразы заўсёды размяшчаліся і размяшчаюцца ў спецыяльных алтарах, ім прысвечаных.

Асаблівае месца ў беларускім іканастасе займаў апостальскі рад, які разам з абразамі, змешчанымі па вертыкалі над





Абраз "Маці Божая Замілаванне Дубенская". XVI ст. (?). Сямейная святыня князей Астрожскіх. Беларуская школа.

Абраз "Маці Божая Адзігітрыя Іверская". XVI ст. Дошкі, тэмпера, серабро, пазалота, золата, чаканка, гравіроўка, каштоўныя камяні. Да 1917 г. абраз знаходзіўся ў Полацкім Богаяўленскім саборы. 168,4 х 142 см.

Абраз "Маці Божая Адзігітрыя Рудзенская". 1687 г. З'явіўся ў мястэчку Рудня Магілёўскай епархіі. У 1689 г. абраз перавезлі ў царкву Кіева-Пячэрскага манастыра. У 1712 г. яго перамясцілі ў Флораўскі манастыр Кіева. (Дзве розныя выявы абраза з адной назвай сведчаць, што розныя аўтары падаюць розныя абразы; адзін з іх зроблены пазней.)

царскай брамай, утвараў крыжовы кампазіцыйны стрыжань. Ён фактычна выконваў ролю дэісуснага чыну і нёс асноўную сэнсавую нагрузку. Беларускія іканастасы, асабліва уніяцкіх цэркваў, аздабляліся не толькі сакавітай арнаментальнай разьбой па дрэву, але і круглай скульптурнай пластыкай, якія пакрываліся размалёўкай, пазалотай, серабрэннем. Усё гэта надавала ім урачыстасць. Як самабытная з'ява іканастасы існавалі да 1840-ых гадоў, да забароны ўрадам царскай Расіі уніяцкай царквы.

У каталіцкіх храмах абразы ўжываюцца радзей (для іх больш характэрна "алтарная карціна" і цалкам скульптурныя алтары), і размяшчаюцца яны ў цэнтры насычаных скульптурай алтароў з пэўнай назвай. Напрыклад, алтар "Маці Божая Чэнстахоўская" ў капліцы на каталіцкіх могілках Пружанаў аздоблены абразом XVIII ст. з той жа назвай, або алтарны абраз "Святы Казімір" у бакавым алтары з той жа назвай у Троіцкім касцёле гарадскога пасёлка Ружаны, або алтарная карціна Ксаверыя Дамініка Гескага "Тайная вячэра" (1753 г.) у галоўным алтары Нясвіжскага касцёла XVI ст. Іканапіс быў вядучым відам беларускага выяўленчага мастацтва да канца XVII ст. Яго роля не абмяжоўвалася рытуальнай функцыяй, таму што ва ўмоўнай рэлігійнай форме (з усімі патрабаваннямі тэалагічных поглядаў) адлюстраваўся эстэтычны вопыт народа. Іканапіс у тыя часы быў адным з асноўных сродкаў мастацкага асэнсавання свету, важным сродкам эстэтычнага і этычнага ўздзеяння на чалавека. Гэта ўздзеянне дасягалася сістэмай умоўных прыёмаў узнаўлення рэчаіснасці.

Абразы забяспечвалі дыдактычнае ўздзеянне гэтых выяў на вернікаў, многія з якіх не былі дасведчанымі ў багаслоўскіх ідэях. Абразы сталіся выяўленчай Бібліяй для непісьменных людзей, яны зрокава пашыралі знаёмства з сюжэтамі Святога пісання і жыційнай літаратуры. А для больш падрыхтаваных вернікаў абразы былі прыгожым выяўленчым увасабленнем хрысціянскіх догматаў і ўяўленняў пра будову сусвету.

Паводле падлікаў спецыялістаў, кожнае стагоддзе ў Беларусі стваралася 15 тысяч абразоў, а для наступных стагоддзяў захоўваўся толькі кожны чацвёрты абраз. Так, да нашых дзён дайшла ўсяго адна тысяча абразоў XVIII ст. (уключаючы абразы, якія захоўваюцца ў цэрквах і касцёлах). З усіх створаных у Беларусі абразоў за ўсе папярэднія стагоддзі зберагілося толькі 8%, у тым ліку XVII ст. — каля 2%.

Увогуле тут даецца інфармацыя пераважна пра тыя беларускія абразы, лёс якіх згубіўся дзесьці ў віхуры гістарычных падзей пасля 1917 г.

Паколькі на працягу апошняга тысячагоддзя на тэрыторыі Беларусі сфарміравалася шматканфесійнае хрысціянскае грамадства, гэта адлюстравалася і ў беларускіх абразах. З X ст. тут пашырылася хрысціянства, а з сярэдзіны XI ст. (у 1054 г. хрысціянства падзялілася на праваслаўную і каталіцкую канфесіі) пераважала праваслаўнае веравызнанне; з 1387 г. (час афіцыйнага прыняцця каталі-

цызму ў ВКЛ) паралельна пачало пашырацца каталіцкае веравызнанне.

Пасля Брэсцкай уніі 1596 г. праваслаўныя беларусы актыўна падтрымалі ініцыятыву Кіеўскага мітрапаліта Міхаіла Рагазы і дзевяці падначаленых яму праваслаўных беларускіх епіскапаў і прынялі грэка-каталіцкую (пазнейшая назва — уніяцкая) веру. Праваслаўнымі засталіся толькі Львоўскі і Перамысльскі епіскапы. Да 1839 г. уніяцкае веравызнанне суіснавала побач з каталіцкім, хоць шэраг асобных цэркваў і манастыроў усё ж засталіся праваслаўнымі (Слуцкі Троіцкі манастыр і ў 1633 — 1793 гг. цэрквы Магілёўскай епархіі /другая назва — Мсціслаўская, Беларуская епархія/, а з 1793 г. — цэрквы ўтворанай пасля далучэння да Расіі Мінскай праваслаўнай епархіі). Пасля забароны уніяцкай царквы беларускія уніяты зноў прынялі праваслаўную веру, якая суіснавала з каталіцкай і пратэстанцкай да 1917 г. Гэтыя гістарычныя абставіны праявіліся ў тым, што сярод захаваных беларускіх абразоў XVII — XVIII стст. пераважаюць уніяцкія.

Яскравая самастойнасць беларускага абраза ў тым, што ў выніку творчай перапрацоўкі беларускімі мастакамі вялікай спадчыны Візантыі і магутнага ўплыву заходнееўрапейскага сакральнага жывапісу, у тым ліку такіх яго плыняў, як рэнесанс і барока, а таксама канцэпцый уніяцкага веравызнання, ён эвалюцыянаваў да ўласнай цэльнасці і самакаштоўнасці, набыўшы сваю адметнасць сярод абразоў суседніх славян. Беларускім абразам уласцівы выразная дэмакратычнасць выяўленчай вобразнасці і фальклярызацыйнасць сакральнага зместу да такой ступені, што яны былі зразумелыя розным сацыяльным слаям: сялянам, мяшчанам і шляхце.

Першымі адзначылі самабытнасць беларускіх абразоў нямецкія мастацтвазнаўцы, якія ўбачылі іх у беларускіх храмах у час Першай сусветнай вайны. Так, прафесар, доктар Пауль Вэбэр пісаў пра беларускія абразы ў кнізе "Eine Vergessene Kunststafte", выдадзенай ім у Вільні ў 1917 г., а доктар Альберт Іпель падчас акупацыі Беларусі нямецкімі войскамі ў 1918 г. сабраў калекцыю беларускіх абразоў, прадэманстраваў іх на выставах у Мінску і Віцебску і выдаў пры гэтым у Мінску "Каталог Минской областной выставки древностей и изящных изделий". Альберт Іпель упершыню ўвёў у навуковы ўжытак тэрміны "беларускі абраз" і "беларуская жывапісная школа".

M

Абраз "Маці Божая Лесненская". З'явіўся ў 1683 г. каля вёскі Лесна Сядлецкай губерні. Цёмна-чырвоны камень, разьба нізкарэльефная, серабро залачонае, каштоўныя камяні, каралі, жэмчуг. 39,6 х 39,6 см.

Абраз "Маці Божая Адзігітрыя Рудзенская". З'явіўся ў 1687 г. у мястэчку Рудня Магілёўскай епархіі. Беларуская школа.

Абраз "Маці Божая Адзігітрыя Тупічэўская". Пачатак XVII ст. Дошкі, тэмпера. Беларуская школа.

Каваная дэкараваная дзвярная клямка.

Гэты артыкул з'яўляецца працягам гаворкі пра сімволіку беларускага народнага жытла, пачатай аўтарам раней у нашым часопісе: "Хата — мой сусвет" (1995. № 4) і "Жывой рэчы чараўніцтва" (1997. № 7). У тых артыкулах паказвалася, што і сама хата, і рэчавы свет, які яе напаўняў, уяўляліся беларускаму селяніну як паменшаная мадэль сусвету. Цяпер разгледзім сімволіку сувязі хаты з навакольным светам і значэнне, якое надавалі свайму жытлу нашы продкі ў прасторы вялікага свету.

Якаў Ленсу

У ПРАСТОРЫ ВЯЛІКАГА СВЕТУ

Родная хата. Заўсёды дарагая была яна беларусу-селяніну. Яе ён будаваў сваімі рукамі, тут праходзіла ўсё яго жыццё, гадаваліся яго дзеці. Аднак хата для беларуса мела і сімволіка-сакральнае значэнне. У старадаўнія часы чалавек надаваў сімвалічны сэнс усім аб'ектам рэчавага свету, які ён ствараў, і з жытлом была звязана разнастайная абраднасць.

Магічныя абрады выконваліся ўжо перад пачаткам будаўніцтва хаты. Напрыклад, бралі зерне жыта і насыпалі з яго чатыры кучкі там, дзе меркаваліся куты хаты. Калі раніцой кучкі аказваліся раскіданымі, то гэта значыла, што дамавік — дух-заступнік жытла — супраць будаўніцтва на гэтым месцы. Тады пераходзілі ў іншае месца, дзе зноў насыпалі кучкі жыта. І так рабілі да таго часу, пакуль жыта не аказвалася пасля ночы некранутым: дамавік, маўляў, застаўся нарэшце задаволены знойдзеным месцам.

Быў і такі абрад. На месцы меркаванага будаўніцтва хаты на ўсю плошчу сядзібы чарцілі вялікі квадрат, разбівалі яго на чатыры ўнутраныя квадраты, потым прыносілі з чатырох кірункаў свету па каменю і клалі ў сярэдзіну кожнага з малых квадратаў. Выходзіла фігура, якая ў старажытнасці азначала ідэаграму засеянага поля, язычніцкі сімвал апрацаванай нівы.

І тут трэба паглыбіцца ў гісторыю цывілізацыі. Для чалавека мінулага жыллё, акрамя свайго прамога прызначэння, увасабляла лакальную абжытую прастору, супрацьлеглую ўсяму неабжытаму свету, чужому і варожаму. І крэсленне вялікага квадрата на месцы будаўніцтва хаты сведчыла, што жыллё беларусамі, як і многімі іншымі народамі, разглядалася як сімвалічна вылучаная з неабжытога свету дружалюбная, спрыяльная чалавеку прастора. Гэта пацвярджаецца шмат якімі фактамі.

Сімволіка суправаджала пачатак будаўніцтва хаты, укладку першага вянка зруба. Параўнальна з графічным квадратам гэта было ўжо больш рэальнае адасабленне жылля ад навакольнага свету. Наступныя вянкі ў той дзень ужо не ўкладаліся, ладзілі рытуальны пачастунак, які зваўся "акладное", "закладное" ці "блажэйнае"[1]. Пра такі пачастунак у Мінскай губерні пісаў П.В.Шэйн: "Гаспадыня дома ўносіць стол, ставіць яго ў сярэдзіну вянка, а на яго ставіць гарэлку і закуску і запрашае рабочых-цесляў... Старэйшы гаворыць: "Дай нам Божа пачатую справу зрабіці і рук не пабіці, і ад гэтага гаспадара грошай зарабіці, а яму доўга жыці. Каб у яго вяліся валы, коні і каровы і мужчынскія галовы"[2].

Калі ўся сядзіба разам з хатай, дваром і гаспадарчымі пабудовамі агароджвалася плотам, то гэты плот таксама меў сімвалічны сэнс, бо аддзяляў абжытую прастору жылля ад неабжытага свету. Таму ў беларускіх валачобных песнях і казках "жалезны тын" агароджвае двор[3]. Жалезны тын сімвалізаваў недаступнасць да двара ўсялякага ліха. Лічылі, што недаступнасць забяспечвае Чур, дух продка, божышча, якое стаіць на варце сялянскіх земляў. Таму гаспадар у двары каля плота насыпаў земляныя груды, у якіх, паводле яго ўяўленняў, і пасяляўся Чур абараняць сядзібу[4].

Вароты з дапамогай засцерагальнай магіі ахоўвалі ад розных нячысцікаў. Напрыклад, ад хлеўніка, які, забіраючыся ў хлеў, заязджаў да смерці жывёлу, ставілі перад варотамі жароўню з палаючым асінавым вуголлем[5].

Але больш надзейна, чым тын і вароты, аддзялялі чалавека ад знешняй прасторы сцены і дах дома. Для засцярогі ад навакольнага асяроддзя з яго злымі сіламі і духамі, перад тым як засяліцца ў новую хату, яе апырсквалі вадою, асвечанай на Вадохрышча[6]. А ў заселенай хаце ў пэўныя рэлігійныя святы выконвалі спецыяльныя абрады. Так, летам, на "зялёную суботу" (свята маладой зеляніны) адпаведнымі травамі абкурвалі хату дзеля абароны ад маланак[7]. На Тройцу (Сёмуху) усе сцены аздаблялі ссечанымі маладымі дрэўцамі, што павінна было адвесці ад хаты беды і паспрыяць шчасцю гаспадароў[8]. У жніўні, на Макавея, абсыпалі хату асвечаным макам, каб у дом сёлета не ўвайшла смерць[9]. У чацвер на вербным тыдні пасля магічнага мыцця хлебнай дзяжы, што сімвалізавала ўрадлівасць, скарыстанай вадой аблівалі ўсю хату, каб паспрыяць шчасцю і дабрабыту ў доме, не дапусціць у яго розная ліха[10].

Пра дах дома, які абмяжоўваў жытло зверху, клапаціліся гэтак жа старанна. Назіралася нямала забабонаў. Так, лічылі, што саломай ад збожжа, зжатага на дзень Барыса і Глеба (6 жніўня па новаму, 24 ліпеня па старому стылю), нельга крыць хату, бо страху знясе вецер ці спаліць маланка[11]. На свята Пакроваў (14 кастрычніка па новаму, 1 — па старому стылю) пяклі "святы" пірог, які прыкладалі да страхі хаты і ўсіх гаспадарчых пабудоў, каб моцныя вятры, што пачынаюцца з Пакроваў, не разбуралі стрэхі[12].

Калі сцены і дах як элементы канструкцыі жылля аддзялялі ўнутраную прастору хаты ад знешняга свету, то вокны і дзверы, наадварот, ажыццяўлялі сувязь жытла са знешнім светам. Таму адметнай была іх сімвалічная функцыя.

На старонках часопіса "Мастацтва" ўжо распавядалася пра сімвалічную ролю дзвярэй і акон у сістэме старажытных традыцыйных уяўленняў беларускага народа[13]. Цяпер раскажам пра гэта больш падрабязна. Пачнём з увахода. Тут характэрна тое, што пераступанне цераз парог як мяжу паміж прасторай хаты і навакольным светам заўсёды было звязана з рытуальнымі дзействамі. Так, калі вярталіся з царквы пасля хрэсьбін, бацька на некалькі хвілін клаў немаўлятка на парозе, што звалася "асвяціць дзіця цераз парог"[14]. Гэтым адзначаўся ўваход у хату новага члена сям'і. Вялікую сімвалічную ролю адыгрываў парог і ў вясельным абрадзе. Яшчэ падчас сватання сват, пераступіўшы парог, нізка кланяўся з "пахвалёным", потым у сваёй прамове называў парог "залатым"[15], а свацця цалавала маці маладой праз парог[16].

Калі ж у дзень вяселля малады прыязджаў у хату нявесты, яе маці станавілася са свечкай на парозе і, падняўшы талерку з хлебам і соллю ўверх, трымала яе, пакуль пад ёю цераз парог не праходзілі ўсе, хто прыехаў[17]. Калі неслі каравай у хату, скрыпач, пераступаючы парог, пераставаў граць, а сват, прыпыніўшыся на парозе, звычна казаў "пахвалёнага"[18]. Быў таксама звычай жаніху пераносіць нявесту цераз парог на руках. Маладая ж, калі выпраўлялася з роднай хаты, развітвалася з ёю, тройчы прысаджваючыся на парог[19]. У Мінскім павеце нявеста павінна была тройчы сесці на парозе жаніховай хаты[20].

Такім чынам, парог для беларускага селяніна быў нечым сакральным, у адказныя моманты жыцця (хрэсьбіны, вяселле) яго нельга было абмінуць рытуальнымі дзействамі. Пры гэтым парога пабойваліся як месца небяспечнага. Гаварылі, што кінутыя на парозе рэчы няможна падымаць, бо яны могуць быць заварожаныя[21], што дамавік не любіць, калі ля парога ляжыць якая-небудзь рэч, а тым больш жывая істота — кот, сабака, бо гэта перашкаджае яму пераходзіць з хаты ў сені і назад[22]. Думалі таксама, што, калі хворы памірае, то анёл сядзіць каля яго ложка, а д'ябал знаходзіцца ля парога, чакаючы, ці божы пасланец не адвернецца, каб схапіць душу нябожчыка[23].

Чаму ж парог лічыўся такім небяспечным месцам? Ды таму, што цераз яго як рубеж ажыццяўляліся зносіны ўнутранай прасторы жылля з прасторай знешняга свету, адкуль маглі пранікнуць нядобрыя сілы, якія ўяўляліся прыналежнасцю гэтага знешняга свету. У беларускіх вёсках амаль абавязкова над дзвярыма, пад столлю, рукою дзяка выразаліся крыжы[24]. Ахоўным знакам былі і падковы, якія часта прыбівалі над дзвярамі ці да парога. Вешалі над парогам розныя вострыя рэчы — сярпы, іголкі і інш., аб якія ведзьма, напрыклад, ідучы ў дзверы, паранілася. Часам ад вядзьмарак уваход у хату, дзверы абкладвалі крапівой, каб няпрошаная госця апяклася[25]. А каб абараніцца ад Мары, жахлівай істоты, што, пранікаючы ў дом, шкодзіла гаспадарам, клалі на парозе накрыж мятлу і сякеру[26].

Засцерагальнае значэнне надавалася таксама дэкаратыўным элементам аздаблення ўвахода ў хату — часцей за ўсё форме дэталяў металічных запораў і навесак дзвярэй. Так, рабілі ручкі-клямкі са стылізаванымі выявамі галоў коней ці птушак, якія ў народнай міфалогіі мелі засцерагальную моц, скобы з выявамі вужа, які ў старажытнасці прызнаваўся сакральным стварэннем. Асабліва ж пашыраны быў каваны раслінны дэкор, які ў даўніну таксама разглядаўся як засцерагальны[27].

Заўважым: хоць увахол у хату, парог былі элементамі жытла, але натуральна дачыняліся да знешняга свету. Таму знаходжанне ля парога, за парогам азначала адчужэнне ад свету гэтага жытла. Так, свацці, якія прыходзілі ў дом нявесты, пакуль не дагаворацца з бацькамі маладой, не маглі называцца сваімі людзьмі і адысці ад парога. У час жа прыезду сватоў з жаніхом, калі яны праходзілі ў хату, малады павінен быў стаяць ля парога, бо яшчэ не быў прыняты як суджаны[28]. А ёсць і такія словы ў беларускай песні:

Нялюбай нявестцы —
На пароге сесці[29]

(яна чужая, няма ёй месца ў хаце).

Свет адкрываўся праз акно, свяціла сонца ці хмарылася неба, зелянеў сад ці бялелі снягі:

Сяду, маладзёшынька, пад вакошачкам,
Гляну, маладзёшынька, у вакошачка[30].

Праз акно можна было сімвалічна ўступаць у стасункі з сіламі прыроды, ад якіх залежала жыццё сялян. Так, у ноч перад Калядамі, калі сям'я садзілася за стол, гаспадар стукаў у акно і клікаў мароз есці з ўсімі куццю[31]. Гэтым ён хацеў задобрыць сцюжу, каб яна не памарозіла пасеянае ў полі і ў агародзе.

Але акно было і слабым месцам хаты як сямейнай крэпасці. Тут, каб абараніцца ад усялякай нячыстай сілы, спатрэбіўся цэлы комплекс спецыяльных сродкаў. Вельмі важнай была ахоўная дэкаратыўная сімволіка на абрамленні акон. "Абрамленне акон, — зазначае акадэмік Б.А. Рыбакоў, — уяўляе сабой вялікую цікавасць: аконны ж праём гэта не толькі "акно ў сусвет", у "белы свет" для жыхароў хаты, але і вока для чужых людзей і знешніх сіл, якія могуць падгледзець жыццё ўнутры жылля, пранікнуць унутр ці хоць бы сурочыць тых, каго ўдаецца ўбачыць праз акно"[32]. І тут зноў жа селянін звяртаўся да сіл прыроды, заклікаючы іх абараніць яго і яго сям'ю ад зла. Гэта выяўлялася ў ахоўнай арнаментыцы на вокнах хаты. Ахоўную функцыю мелі геаметрычныя, раслінныя, зоаморфныя арнаменты на аконных ліштвах. У геаметрычным арнаменце ромбы азначалі

Сялянская сядзіба. Пачатак XX ст.

зямлю, раллю, хвалістыя лініі — нябесную ваду, дождж; у зоаморфным арнаменце стылізаваныя выявы галоў коней былі сімвалам шчасця, выявы птушак — сямейнага дабрабыту; ахоўную функцыю выконвалі таксама салярныя знакі, дэкаратыўныя элементы ў выглядзе шасціпялёсткавых разетак ці шматканцовых зорак.

Ад вядзьмарак і ведзьмакоў абкладалі вокны крапівой, бо яна нібыта мае сувязь з сонцам і таму валодае ахоўнай сілай[33]. На Духаў дзень перад вокнамі ставілі ссечаныя зялёныя бярозкі і галіны іншых дрэў, што павінна было аберагчы жыллё[34]. Каб адпудзіць начніц — злых духаў, што мучаць дзяцей па начах і не даюць ім спаць, рабілі запужальныя лялькі, якія выстаўлялі на падаконніках[35]. І нават цёплай летняй ноччу замыкалі перад сном усе вокны — перш-наперш ад Мары[36].

Такім чынам, у свядомасці беларускага народа жыло моцнае пачуццё знешняга свету. Гэта было ўласціва не толькі беларусам, а ўвогуле архаічнаму светапогляду народаў, якія засялялі тую ж прыродна-геаграфічную зону, што і беларусы. Але ў беларусаў згаданая з'ява была трывалай і заставалася без змяненняў больш доўгі час, чым, скажам, у ўкраінцаў ці рускіх, на якіх паўплываў інтэнсіўны працэс урбанізацыі вёскі, што пачаўся ў Еўропе ў другой палове XIX стагоддзя. Напрыклад, на Украіне ў гэты час адбываецца распад т.зв. "асэлі" — ізаляванай ад знешняга свету прасторы "ад печы да краю сяла", дзе ўсе складнікі ствараліся як агульнае прадметнае цэлае[37]. Чалавек, які імкнуўся падпарадкаваць прыроду сваім неўтаймаваным інтарэсам, прарывае сімвалічную мяжу асэлі, як і прастора жылля адкрываецца павевам жыцця знешняга свету. На Украіне гэта праявілася, у прыватнасці, у распаўсюджанні дэкаратыўнага роспісу інтэр'ера хаты (печаў, сцен, перагародак), што таксама пачалося прыкладна з сярэдзіны XIX стагоддзя. Роспіс уяўляў сабой часткова стылізаваныя, але шматколерныя, блізкія да натуры выявы розных прыродных матываў: кветак, дрэў, лісця, звяроў, птушак і г.д. Навакольная прырода ў выглядзе гэтых выяў як бы свабодна ўваходзіла ў інтэр'ер жытла.

Роспіс інтэр'ера хаты стаў распаўсюджвацца ў традыцыйным сялянскім жытле іншых народаў: палякаў, малдаван, рускіх. У Расіі гэта было асабліва характэрна для раёнаў Прыкам'я, Сярэдняга Урала, Сібірскага Заўралля, цэнтральных раёнаў Заходняй Сібіры. Як піша У.Барадулін, "важнай перадумовай распаўсюджання роспісу ў XIX ст. стала змена інтэр'ера сялянскага дома, з'яўленне зашклёных акон, гладка згабляваных сцен памяшканняў, ацяпленне па-беламу, падзел хаты на асобныя пакоі, вылучэнне чыстых святліц"[38]. Аднак гэта, як мы казалі, быў таксама знак прарыву сімвалічнай мяжы, якая даўней шчыльна адгароджвала свет жылля ад навакольнага свету. Прыродныя матывы роспісу ў інтэр'еры хаты як бы перакідвалі сімвалічныя масткі паміж прасторай сусвету і ўнутранай прасторай жылля.

Нічога такога не назіралася ў Беларусі. Тут у XIX стагоддзі не тое што нельга было сустрэць упрыгожаную раслінным дэкорам печ, размаляваную перагародку або сцяну ў хаце. Беларускія сяляне зацята адпрэчвалі таксама тое, што некаторыя майстры сталі распісваць хатнія куфры выявамі скрыжаваных кветак ці букетаў. Яны называлі гэткі роспіс "венікамі". Паняволі майстрам давялося адмовіцца ад раслінных матываў у роспісе і вярнуцца да старажытнага геаметрычнага арнаменту з кропачак, зорачак, кружочкаў, крыжыкаў і г. д.[39]. Такое непрыманне беларускім сялянствам мінулага стагоддзя больш-менш натуралістычных матываў прыроды было, безумоўна, вынікам трывалага ўяўлення пра неабходнасць надзейнага аддзялення знакавай сутнасці ўнутранай прасторы жылля ад вобразаў знешняга свету. Толькі на пачатку XX стагоддзя людзі ў беларускіх вёсках сталі больш цярпімыя да расліннага роспісу на куфрах, а ў некаторых раёнах ён ужо набыў папулярнасць. На Палессі раслінны роспіс нават стаў ужывацца для ўпрыгожвання печаў, што адбылося пад уплывам суседняй Украіны, дзе гэта вельмі тыповая з'ява.

Як мяркуюць многія даследчыкі, з-за шэрага гістарычных умоў у асяроддзі беарускага вясковага люду захоўваліся мацней, чым у суседзяў, не толькі паказаныя намі, але і іншыя старадаўнія рысы культуры еўрапейцаў. Апіраючыся на факты беларускіх абрадаў і павер'яў, звязаных з народным жыллём, якія існавалі параўнальна нядаўна, мы можам пабудаваць жывую карціну, што адлюстроўвае найстаражытныя ўяўленні чалавека пра сімволіку яго дома і асноўных канструктыўных элементаў жытла. А гэта будзе ўнёскам у далейшае вывучэнне гісторыі еўрапейскай ды і агульначалавечай цывілізацыі.

---

[1] Бломквист Е.Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов//Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956. С. 132.

[2] Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1902. Т. 3. С. 334.

[3] Беларускія народныя абрады/Склад., навук. рэд. і прадм. Л.П. Касцюкавец. Мн., 1994. С. 39; Беларускі фальклор: Хрэстаматыя. Мн., 1977. С. 114.

[4] Морозов И.В. Таинственным путем Гермеса. Мн., 1994. С. 252.

[5] Богданович А.Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов: Этногр. очерк. Гродно, 1896. С. 71.

[6] Васілевіч У.А. Беларускі народны каляндар. Мн., 1993. С. 9.

[7] Беларускі народны каляндар/Аўт.-уклад. А.Ю.Лозка. Мн., 1992. С. 113.

[8] Беларускія народныя абрады... С. 46.

[9] Беларускі народны каляндар... С. 143.

[10] Там сама. С. 82.

[11] Васілевіч У.А. Беларускі народны каляндар... С. 41.

[12] Там сама. С. 54.

[13] Ленсу Я. Хата — мой сусвет//Мастацтва. 1995. № 4. С. 14 — 15.

[14] Киркор А. Живописная Россия. СПб., 1882. Т. 3. С. 278.

[15] Федароўскі М. Люд беларускі: Вяселле. Мн., 1991. С. 43.

[16] Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя. Мн., 1989. С. 452.

[17] Федароўскі М. Люд беларускі... С. 48.

[18] Там сама. С. 74.

[19] Этнаграфія Беларусі... С. 121.

[20] Там сама. С. 484.

[21] Federowski M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Kraków, 1897. T. 1. S. 293.

[22] Никифоровский Н.Я. Нечистики: Свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе. Вильна, 1907. С. 50.

[23] Kibort J. Wierzenia ludowe w okolicach Krzywicz w powiecie Wilejskim. Wisla, 1899. T. 13. S. 393.

[24] Морозов И.В. Таинственным путем Гермеса... С. 64.

[25] Васілевіч У.А. Беларускі народны каляндар... С. 35.

[26] Бобровский П. Материалы для географии и статистики России: Гродненская губерния. Ч. 1. СПб., 1863. С. 823.

[27] Сахута Я.М. Беларускае народнае мастацкае кавальства. Мн., 1990.

[28] Federowski M. Lud białoruski... S. 22.

[29] Вусна-паэтычная творчасць беларускага народа: Хрэстаматыя. Мн., 1959. С. 110.

[30] Беларускі эпас/Пад рэд. П.Ф.Глебкі і І.В.Гутарава. Мн., 1959. С. 169.

[31] Васілевіч У.А. Беларускі народны каляндар... С. 67.

[32] Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М., 1988. С. 485.

[33] Беларускія народныя абрады... С. 76.

[34] Беларускі народны каляндар... С. 114.

[35] Federowski M. Lud białoruski... S. 270.

[36] Шаховіч М. Дэманічныя постаці і з'явы ў народным вераванні на стыку польскай і беларускай культур//Мост праз стагоддзі: Збор навук. прац. Беласток, 1982. С. 132.

[37] Лемешев С.Феномен "осели"//Декоративное искусство СССР. 1987. № 12. С. 20 — 22.

[38] Барадулин В. Роспись крестьянского дома//Декоративное искусство СССР. 1979. № 3. С. 20.

[39] Сахута Я.М. Фарбы роднай зямлі. Мн., 1985. С. 113 — 114.

М

Дэкор дзвярэй. Пачатак XX ст.

Дэкараваная ліштва. 1920-ыя гады.

Дэкараваная ліштва.

ДЫСКАГРАФІЯ

"СЛУХАЙ СВАЁ". Розныя выканаўцы. CD. БМА, CD 001. (р) 1999. Гукарэжысёр — Сяргей "Шлёма" Ламбадзіеўскі.

Гэты CD — сапраўды першы ў гісторыі краіны, які сабраў пад адной вокладкай збольшага мала вядомых у Беларусі выканаўцаў. Пры гэтым яўна адчуваецца канцэптуальнасць выдання, якая тлумачыцца як назвай альбома, так і прадугледжанай аўдыторыяй — моладдзю, якая не вельмі арыентуецца ў тым, што сёння адбываецца ў айчыннай рок-музыцы. Вось чаму адна з галоўных мэт выдаўца — "Беларускай музычнай альтэрнатывы" — было не толькі вырабіць кампакт, але і накіраваць яго на ўсе радыёстанцыі краіны і бліжэйшага замежжа, тым самым хоць у нейкай меры ліквідаваўшы на станцыях дэфіцыт запісаў беларускіх рок-музыкантаў і тым самым больш актыўна пазначыўшы іх прысутнасць у эфіры.

Пастаўленыя задачы выканаць і ўдалося, і адначасова — не. Удалося таму, што дыск выдадзены, хоць і невялікім тыражом, які напэўна няздольны задаволіць патрэбы шырокай аўдыторыі. Дарэчы, тыражаваўся альбом у Ізраілі, а сярод фундатараў праекта быў у тым ліку і Беларускі Хельсінкскі камітэт. Не ўдалося ж перш-наперш таму, што практычна ўсе нашыя радыёстанцыі, як дзяржаўныя, так і напаўпрыватныя, да беларускай рок-музыкі па-ранейшаму адчуваюць стойкую алергію і калі скарыстаюць той дыск, дык у вельмі абмежаваных маштабах. Да таго ж і сам рэпертуар альбома мае, на мой погляд, пэўныя хібы.

Пачну, бадай, з галоўнага. Зразумела, што за аснову рэпертуару выдаўцы ўзялі найбольш вядомыя, "раскручаныя" песні прадстаўленых выканаўцаў. Але далёка не ў кожным выпадку такія песні з найлепшага боку паказваюць характэрныя рысы і агульны патэнцыял калектываў. Рызыкну нават заўважыць, што ў дачыненні да песень груп "Exist", "Нейро Дюбель" пэўную ролю адыграла такая будзённая з'ява, як палітыка. У тым сэнсе, што песні ў іх выкананні больш спрацавалі на агульную скіраванасць альбома (ягоную, так бы мовіць, "свядомасць"), чым адлюстравалі аблічча тых калектываў. Паказальныя дзве песні групы "N.R.M." — "Песьня пра каханьне" і "Песьня падземных жыхароў". Калі першая з іх і так гучыць даволі шырока, хоць яна далёка не лепшая з таго, што напісана Лявонам Вольскім з сябрамі, дык другая дае поўнае ўяўленне пра тое, што ж такое "N.R.M." і дзе жывуць ягоныя ўдзельнікі. Амаль тое ж самае можна сказаць і пра "Песьню пра любоў" групы "Мясцовы час" — нейкую лёгкаважкую прыпеўку з хард-акампанементам, якая мала што кажа пра індывідуальнасць калектыву і ягоныя магчымасці.

Вельмі невыразнай паўстае група "Склеп" дзякуючы нейкай бясформеннай песні "Мая мінуўшчына". Пасля праслухвання песні тая мінуўшчына падаецца змрочнай і нецікавай. Такі энергічны на сцэне гурт "Exist" у песні "Памыліўся" ўяўляецца млявай, ці не абыякавай да ўсяго творчай адзінкай. Група "Žygimont Vaza" — такое ўражанне — знаходзіцца цалкам у палоне абранай стылістыкі і не надта ўяўляе, што з ёй рабіць, хоць песня "Alarm", трэба прызнаць, выбіваецца з таго, што было раней выдадзена "ŽV" на касетах, і, заўважу, у лепшы бок.

Разам з тым альбом "Слухай сваё" мае і шэраг безумоўна моцных пунктаў. Адзначу перш за ўсё выдатную песню "Белая лебедзь" у выкананні Касі Камоцкай, надзвычай нечаканую і майстэрскую версію песні "Агу, вясна" ў выкананні трыо "Kriwi". Арганічна выглядаюць у зборы песні "Танцы на даху" ("Уліс" у сваім амаль класічным складзе), "Ночы" ("Палац"), "Дудар" ("Камэлот"), "Гомельскі вальс" ("Крама" з сябрамі, у тым ліку — з Анатолем Ярмоленкам). Добрай нечаканасцю ўспрымаецца і тонкая, неназойлівая тэхнаверсія песні "Сонейка" групы "Postscriptum".

Але ў цэлым рэпертуар альбома мог быць і куды больш разнастайны. Бо само паняцце "сваё" ўсё ж шырэй за моўную прыкмету. І калі выключэнне было зроблена для "Нейро Дюбеля", дык чаму тады за бортам засталіся не менш вартасныя калектывы ды салісты, якія таксама спяваюць па-руску? Ёсць пытанні...

Спрачацца не буду: дыск неабходны і своечасовы. Вельмі хацелася б, каб гэтая ініцыятыва атрымала працяг. Усё ж магчымасць слухаць сваё, няхай і рэдкая і не заўсёды рэгулярная, значна лепшая за сітуацыю, калі свайго (і сваіх) наогул нідзе не пачуць.

Дзь.Мухавец.

"КРАСНОЕ ТАНГО. Песни на стихи Александра Легчилова". Розныя выканаўцы. МС. "TON Records", TRMC 1509-4. (р) 1999.

Аляксандр Лягчылаў — чалавек славуты і адначасова амаль непрыкметны. Многія беларускія выканаўцы маюць у рэпертуары песні, напісаныя на вершы Лягчылава, аматары эстрады неаднойчы былі ўдзельнікамі аўтарскіх вечароў паэта. Тым не менш слава і папулярнасць на яго амаль не паўплывалі, бо карыстацца імі ва ўласных інтарэсах гэты чалавек, здаецца, нават і не спрабаваў, застаючыся сціплым, вельмі прыемным і шчырым. Кажуць, што вершы часам могуць сказаць пра іх аўтара ці не больш, чым самыя лепшыя сябры. Калі яно так, дык выдадзеная касета таксама ў стане раскрыць многія рысы характару Аляксандра Лягчылава і адначасова — ягоную творчую "кухню".

Адкрываюць касету тры песні ў выкананні Уладзіміра Ухцінскага, які з'яўляецца і аўтарам музыкі. Ва ўсіх трох творах, на маю думку, узровень вершаў у выніку перавысіў узровень музыкі. Бліжэй за ўсё яны сышліся ў песні "Гітара", вытрыманай у тыповым настроі цыганскай эстрады. У песні "Мама" музыка хутчэй праілюстравала вельмі выразныя вершы, чым нейкім чынам і па-свойму іх прачытала, хоць выкананне песні варта лічыць годным.

Дзве песні выконвае Ірына Дарафеева, і прытым песню "Гора — не бяда" (музыка Леаніда Шырына) можна назваць лепшай са змешчаных на касеце. Вытрыманая ў адкрытай рокавай стылістыцы, яна за кошт дыхтоўных вершаў, якія арганічна падтрыманы музыкай, сягае ў ранг шлягера. Ірына Дарафеева пры гэтым дэманструе вельмі індывідуальную манеру выканання.

"Жаданае каханне" (музыка Уладзіміра Будніка) і "Дамское танго" (музыка Леаніда Захлеўнага) гучаць у выкананні дуэта Аляксандр Ціхановіч — Ядвіга Паплаўская. Гэта тыповыя творы класічнай песеннай эстрады, не дужа арыгінальныя і выразныя. Апошняя з названых песняў яўна выйграе за кошт аранжыроўкі.

Другі бок касеты адкрываецца дзвюма песнямі ў выкананні Алега Цівунова. "Красное танго" (кампазітар Алег Цівуноў) — вельмі яркая па музыцы, нават багатая песня, гэткі грунтоўны твор, які мае безумоўны поспех у кожнай аўдыторыі. "Расцвела сирень" (музыка Мікалая Няронскага) напісана на ў нечым іранічны верш, які, магчыма, нават парадзіруе так званую любоўную лірыку. Як мне здалося, аўтар музыкі не адчуў той іроніі і паспрабаваў спрацаваць сур'ёзна. А ў выніку атрымалася няўдала...

Яшчэ горш з пункту гледжання што музыкі, што выканання выглядае песня "Ты меня не бросил". Аўтар музыкі Алег Цівуноў стварыў вельмі ўжо шаблонную, невыразную мелодыю, якая нават не дазваляе Вользе Вронскай паказаць магчымасці голасу. Вось і даводзіцца спявачцы ў асноўным мармытаць нешта такое няўцямнае, ды так, што робіцца шкада і спявачку, і аўтара вершаў.

"Сцежачка" (музыка Уладзіміра Прохарава) — вельмі арганічны твор для Алесі, цалкам адпавядае яе вобразу спявачкі — вечнага падлетка. У песні "Лазня" (музыка Леаніда Захлеўнага), трэба думаць, у пэўным сэнсе адлюстравалася адно з любімых захапленняў Аляксандра Лягчылава. Нездарма закладзеная ў вершы любоў да лазні атрымала годную падтрымку ў музыцы, і цяпер ансамбль "Сябры" разам з песняй "Піце піва, мужыкі" мае міні-цыкл з твораў, якія апяваюць сціплыя мужчынскія ўцехі.

Алег Моўчан вельмі адказна паставіўся да аднаго з вершаў Лягчылава, у выніку чаго нарадзілася песня "Найди себя" — твор урачыстага гучання, які ўдала выконвае Іна Афанасьева. Песня і сапраўды годная пераймання, яна з тых, якія робяць гонар кампазітарам.

І красамоўна завяршае касету песня "На пасашок" (музыка А.Балотніка) у выкананні ансамбля "Бяседа". Гэта надзвычай выразны твор яркага застольнага характару, які мае ўсе шанцы пайсці ў народ і не вярнуцца дзякуючы запамінальнаму тэксту і адпаведнай яму мелодыі.

І сапраўды, вельмі ўдалы атрымаўся "пасашок" у аўтарскай касеты Аляксандра Лягчылава, на якой літаральна кожная са змешчаных песень адкрывае асобную рысу характару аўтара вершаў, ягоныя жыццёвыя прыхільнасці і захапленні. А ў выніку аблічча паэта вымалёўваецца выразнае і прывабнае. Удалая ў цэлым касета і адначасова — адна з вельмі нешматлікіх, якія прысвечаны творчасці нашых паэтаў-песеннікаў. Трэба думаць, Аляксандру Лягчылаву расказаць пра сябе ў песнях ёсць яшчэ шмат чаго.

Зінаіда Несцяровіч.

"APPLE TEA". Джаз-група "Apple Tea". CD. "Boheme music", CD BMR 810026. (p) 1999. Прадзюсер — Андрэй Феафанаў.

Гэты альбом — дэбют беларускіх джазавых музыкантаў на выдавецкім рынку Расіі. Маладая кампанія "Boheme music" пачала мэтанакіравана выдаваць альбомы не толькі расійскіх музыкантаў, але і калектываў, якія працуюць у суседніх краінах. А па вялікаму рахунку — гэта наогул першы кампакт-дыск джазавай музыкі ў гісторыі Беларусі.

Калі ўважліва прыгледзецца да спісу выканаўцаў, можна ўбачыць, што рэпертуар альбома, які проста на выдатным узроўні аформлены дызайнерамі мінскага РА "Белая карона", складаецца з твораў, запісаных у розны час. Тое невыпадкова: за пяць гадоў існавання склад калектыву з розных прычын змяняўся. Напрыклад, п'есы "Apple Tea" і "Pink Sigmund" запісаны з удзелам даўнейшага саксафаніста групы Андрэя Матліна, які сёння жыве ў Мемфісе. Яму ж, дарэчы, прысвечана і п'еса "Mat Line". Большасць жа выдадзеных кампазіцый — гэта канцэртныя запісы, якія былі дадаткова даведзеныя да ладу ў маскоўскай студыі.

З дзесяці кампазіцый аўтарства лідэра групы бас-гітарыста Ігара Сацэвіча практычна ўсе добра знаёмыя даўнім прыхільнікам калектыву. Гэта напоўненая атмасферай ці то шатландскага, ці то беларускага фальклору (як ні дзіўна гучыць такое нечаканае параўнанне) п'еса "Bee Dance" з проста ўзорнай аранжыроўкай і майстэрскім сола на сапрана-саксафоне Віталя Ямуцеева; выкананая ў падобнай стылістыцы "Ivolga"; прыгожы джазавы хіт "Apple Tea", які на канцэртах нязменна сустракаецца апладысментамі. Гэта таксама пяшчотная балада "Older Sister" — прысвячэнне Ігара Сацэвіча старэйшай сястры; агрэсіўная і віртуозная "Angry Girls"; пазначаная рэдкай для сучаснага джаза рытмічнай асновай п'еса "Simple Walts".

Адным словам, альбом уяўляе сабою нешта накшталт зборніка "Выбранае" — безумоўна, лепшых кампазіцый з рэпертуару калектыву, за выключэннем таго, што "Apple Tea" выконвае ў апошнія годдва.

Так, склад калектыву даволі істотна змяніўся, што адбілася і на рэпертуары. Максім Пугачоў, новы піяніст групы, таксама пачаў прапанаваць уласныя творы, якія ўжо гучаць на канцэртах і зусім не псуюць аблічча групы. Новы і саксафаніст — малады і вельмі своеасаблівы, па-добраму капрызны і сябелюбівы Антон Боеў. Трохі змянілася музыка: група "Apple Tea" зрабіла заўважны крок у бок больш камерцыйнага джаза, што звязана найперш з надзеямі музыкантаў выйсці, у прыватнасці, на нямецкі рынак. Больш за год таму ў Мінску для адной з нямецкіх фірм быў запісаны матэрыял для кампакт-дыска, які меўся быць выдадзены яшчэ ўвосень 1998 года. Але справа зацягнулася, нямецкі CD, трэба спадзявацца, убачыць свет летам 1999 года.

Але ў гэты час, паводле маіх звестак, музыканты "Apple Tea" (а менавіта такое напісанне, а не якое іншае, зрабілася афіцыйнай "гандлёвай маркай" мінскіх джазменаў) будуць запісваць матэрыял для чарговага альбома. Гэты ж, трэба прызнаць, карыстаецца значным попытам.

З-за адной прычыны. Усё таму, што мы маем справу з сумленнай, прафесійна ўвасобленай працай, пазначанай сапраўднай творчасцю, палётам фантазіі і шчырымі адносінамі да музыкі. "Apple Tea" — з'ява не часовая і не выпадковая. Гэта — адзін з тых даволі рэдкіх у беларускай музыцы калектываў, які з'яўляецца, безумоўна, "экспартным", "канвертуемым" таварам.

Калі гэтае слова — "тавар" — можна ўжываць у дачыненні да сапраўды змястоўнай, прыгожай, канкурэнтаздольнай на любым узроўні музыкі.

Дзмітрый Падбярэзскі.

М

ШАНУЮЧЫ ЗРОБЛЕНАЕ

В.А.Лабачэўская. Зберагаючы самабытнасць. З гісторыі народнага мастацтва і промыслаў Беларусі. Мн.: Беларуская навука, 1998.

У сваёй новай кнізе Вольга Лабачэўская не проста апісвае стан народнай культуры XIX — XX стст., а аналізуе яе развіццё ва ўзаемадзеянні з грамадскім культурна-асветніцкім рухам і дзяржаўнай палітыкай. Безумоўна, такі падыход да раскрыцця тэмы адразу актуалізуе праблему захавання народнага мастацтва і дае багатую інфармацыю для пошуку шляхоў яго сённяшніх. У наш час выявілася, што сістэма мастацкай прамысловасці ў многім не адпавядае патрэбам зберажэння рукатворнага рамяства, але грамадства перажывае сапраўдны выбух цікавасці да народнай спадчыны, і ў кнізе В.Лабачэўскай даецца шмат прыкладаў вырашэння данай праблемы на розных гістарычных этапах.

Ужо пры першым праглядзе манаграфіі "Зберагаючы самабытнасць" пераконваешся, што данае даследаванне — вынік працяглай працы ў архівах, музеях і прыватных зборах Беларусі і суседніх краін. Да таго ж аўтар мае шматгадовы вопыт практыкі ў галіне мастацкіх промыслаў і дасканалага вывучэння айчыннай і замежнай навуковай думкі. Нягледзячы на энцыклапедычны аб'ём (кніжны блок мае 375 старонак) і абагульняючы характар, даследаванне можна ўспрымаць як сапраўднае першаадкрыццё. Тут аналізуецца матэрыял, які ў савецкай этнаграфічнай і мастацтвазнаўчай навуцы практычна не разглядаўся. Гэта першая праца, у якой падрабязна аналізуецца стан народнай культуры і промыслаў канца XIX — пачатку XX стст., падчас нашаніўскага адраджэння і першай сусветнай вайны, а таксама ў Заходняй Беларусі міжваеннага часу.

Перш чым перайсці да гістарычнага разгляду развіцця народнага мастацтва і промыслаў аўтар прапануе ўвазе чытачоў сціслы пераказ гістарыяграфіі пытання і тэрміналагічную аснову даследавання. Для навукоўца і проста цікаўнага чытача гэтыя старонкі каштоўныя тым, што паказваюць ступень распрацаванасці праблемы і ролю аўтара ў гэтай справе. Перад тым як выдаць кнігу Вольга Лабачэўская прысвяціла паняційным вызначэнням некалькі публікацый у часопісах (у тым ліку "Дрэва народнага мастацтва жыве..." у першым нумары часопіса "Мастацтва" за 1997 год). Даследчыца імкнецца сцвердзіць сучаснае разуменне каштоўнасцей народнай культуры і адпаведныя яму паняцці аўтэнтычнасці, або традыцыйнасці. Традыцыйнасць суадносіцца са зместам сялянскай культуры, промысел жа вызначаецца як "від творча-вытворчай дзейнасці", які пераводзіць каштоўнасці сялянскага народнага мастацтва ў асяроддзе горада.

Хочацца выказаць некалькі слоў на карысць захавання тэрміна "хатняе рамяство". В.Лабачэўская не раз падкрэслівае ролю В.Ластоўскага, які практычна ўвёў яго ў навуковы ўжытак праз выкарыстанне яго на старонках "Нашай Нівы" ў якасці сіноніма рускаму паняццю "саматужны промысел". Яна таксама распавядае пра тое, як яго змест быў удасканалены заканадаўчым шляхам. У 1924 годзе на сейме II Рэчы Паспалітай тэрмін "хатні промысел" суаднеслі з дадатковым заняткам селяніна, а тэрмін "народны промысел" звязалі з лакальнай этнічнай традыцыяй. Разумеючы каштоўнасць адзінства вытлумачэння і выкарыстання тэрмінаў, трэба аддаць належнае В.Ластоўскаму, бо яго дэфініцыя "хатняе рамяство" сёння вельмі дакладна адпавядае пастулатам аўтэнтычнасці народнай культуры, творчасці дзеля ўжытку ва ўласным побыце.

Сёння як ніколі ўзрастае каштоўнасць антрапакрэатыўных якасцей творчасці, а ў народнай культуры ўсё больш прываблівалюць архаічныя яе ўзоры, якія былі сродкам прыстасавання чалавека да акаляючай яго прыроды і адначасова выяўленнем уласнай чалавечай існасці. Гэтыя ўзоры дае нам менавіта хатняе рамяство, і сёння паняцце "хатняе рамяства" можна выкарыстоўваць паралельна з дэфініцыяй "традыцыйнае мастацтва". Промыслы ж, як падкрэслівае В.Лабачэўская, ёсць творча-вытворчая дзейнасць, якая зарыентавана на продаж, рынак. Законы рынку і рэкламавання прывялі да ўзрастання дэкаратыўнага пачатку, да страты функцыянальнай асновы народнага мастацтва, да пераўтварэння ўжытковай рэчы ў забаву, сувенір. Таму, калі глядзець на развіццё сялянскіх промыслаў з боку эканамічнай выгады, то хатняе рамяство ёсць іх першая прыступка; калі ж аналізаваць даную з'яву ў маштабах усёй народнай культуры, то хатняе рамяство ёсць яе падмурак, без якога ўся астатняя піраміда існаваць не можа.

У першай частцы кнігі В.Лабачэўская дае падрабязнае апісанне народных промыслаў Беларусі на мяжы XIX — XX стст. і вызначае, што амаль усе віды народнага мастацтва, за выключэннем ганчарства, знаходзіліся ў стане хатняга рамяства. Прычыны гэткага адставання ад развіцця промыслаў у Расіі і на Украіне даследчыца бачыць у палітыцы расійскага ўрада, скіраванай на стрымліванне дэмакратычных рэформаў у паўночна-заходніх губернях Расіі, шэрагу своеасаблівасцей культурна-эканамічнага развіцця Беларусі.

Пераканаўча і даволі трапна звязана гісторыя народных промыслаў з сістэмай земскага самакіравання, праз якую рэалізоўвалася дзяржаўная палітыка садзейнічання промыслам, а таксама рознага характару грамадскія ініцыятывы. На Беларусі гэтыя сацыяльныя інстытуты дзейнічалі толькі тры гады, з 1911 па 1914, і былі перапынены першай сусветнай вайною. Аднак, паводле спасылак В.Лабачэўскай на даследаванне традыцый арцельнага ткацтва Е.С.Рутkoўскім, за гэты кароткі тэрмін маштабы развіцця ткацтва ў Віцебскай губерні ўзняліся на аднолькавы ўзровень з вядучымі ў гэтай галіне Палтаўскай і Пермскай губернямі. Апроч таго, аўтар падкрэслівае, што, нягледзячы на стрымліванне Расіяй сацыяльна-эканамічнага развіцця Беларусі, тут нараджаліся грамадскія аб'яднанні, якія бралі на сябе апеку над народнымі промысламі і імкнуліся вырашыць тыя праблемы, што ў іншых месцах вырашаліся праз земствы.

Паказальным у гэтым сэнсе з'яўляецца вопыт сельскагаспадарчых таварыстваў; першае з іх узнікла ў Мінску ў 1876 годзе, але толькі ў 1895 годзе ўрад дазволіў утварэнне адпаведнага таварыства ў Віцебску, а ў 1898 годзе ў Гродне. У Вільні першымі аказалі дапамогу народным промыслам сябры Віленскага аддзялення Імператарскага скакавога таварыства, якое было ўтворана ў 1885 годзе і за 10 гадоў свайго існавання правяло 6 сельскагаспадарчых выставак з аддзеламі народных промыслаў. Арганізатарамі гэтых экспазіцый былі Ігнацій Ледухоўскі, граф Плятэр, князь Міхаіл Агінскі, Мечыслаў Еленьскі, Павел Конча. Распаўсюджаным было ў Вільні таксама навучанне сялян рамёствам праз курсы і майстэрні.

Даследчыца лічыць, што развіццё гарадскога і местачковага цэхавага рамяства было адной з прычын неканкурэнтнасці сельскіх рамёстваў. На Беларусі рамесныя цэхі мелі трывалыя традыцыі, і, як сведчаць прыведзеныя ў кнізе архіўныя даныя, на момант скасавання ў Расіі ў 1902 годзе рамеснага саслоўя і цэхавай формы яго арганізацыі ў Віцебску, напрыклад, яшчэ існавалі шавецкі, сталярны, цяслярскі, пільшчыцкі, пераплётны, печна-ганчарны, ткацка-цырульніцкі, рымарска-сталярны, срэбна-злотніцкі, бляха-дахавы, гарбарны, булачна-кандытарскі цэхі. Аналіз суадносін гарадскога і сельскага рамяства з'яўляецца перспектыўнай тэмай, і яе пастаноўка у данай працы вельмі актуальная.

Менш паслядоўнай выглядае пазіцыя аўтара ў адносінах да сведчанняў сучаснікаў пра стаўленне беларускіх сялян да пачынанняў, скіраваных на развіццё народных промыслаў. У тэксце можна знайсці неаднаразовы пераказ суб'ектыўных высноў В.Зяленскага пра адсутнасць прадпрымальнасці ў беларускім сялянстве, пра яго абыякавасць да матэрыяльных выгад, пакорлівасць лёсу і пасіўнасць у адносінах да працы. Гэтыя думкі лёгка аспрэчыць фактамі, якія прысутнічаюць у гэтай жа кнізе. Возьмем тое ж адыходніцтва, якое даследчыца вызначае як антыпод саматужнага промыслу, бо яно падрывала ўстоі традыцыйнай сялянскай культуры. У пошуках лепшай долі і заробку малазямельныя сяляне пакідалі свае родныя мясціны і наймаліся на лясныя работы, на чыгунку, на заводы, шахты далёкіх прамысловых цэнтраў, а то і зусім з'язджалі ў Амерыку. Калі ў сялян хапала рызыкі нават на такі адказны ход, то яе мусіла было хапаць і на пераход да рамеснай вытворчасці. Пэўна, рэальная эканамічная сітуацыя складвалася не на карысць развіцця рамяства, яно не прыносіла прыбытку ў сям'ю. Адсюль і недавер сялян да дзейнасці земскіх чыноўнікаў, якія, як піша даследчыца, не ведалі традыцый беларускай народнай культуры і былі вельмі далёкія ад надзённых патрэб сялян.

Гэты ж недавер да ацэнак стану народнай культуры Беларусі чыноўнікамі-статыстыкамі Расійскай імперыі ўзнікае і сёння, тым больш калі ёсць магчымасць параўнаць іх высновы з багатай фактаграфіяй, якую В.Лабачэўская прапануе на старонках сваёй кнігі. Калі чытаеш пра дзейнасць майстэрняў і школ, пра наладжванне выставак, пераконваешся ў іх разнастайнасці. Па колькасці іх было, пэўна, больш, чым сёння. Шкада, што гэтыя факты пакуль не пераўтвораны ў экспазіцыйныя матэрыялы дзяржаўнага музея народнага мастацтва і промыслаў. Этапаў збіральніцтва помнікаў этнаграфіі ў нас было шмат, матэрыялу хапіла нават для краязнаўчых музеяў, якія былі створаны ў 1980-ыя — 1990-ыя гады, але ж тых, першых калекцый канца XIX — пачатку XX стагоддзяў у межах Беларусі амаль не захавалася. Добра, што вось хоць з'явілася кніга В.Лабачэўскай, дзе так падрабязна адноўлена тагачасная карціна развіцця народных промыслаў, выставачная практыка майстэрняў.

Другая частка кнігі знаёміць з высілкамі беларускай інтэлігенцыі па захаванню і развіццю народнай культуры. Тут даследчыца аналізуе сітуацыю, якая склалася ў Вільні падчас пашырэння беларускага нацыянальнага руху. Яна абапіраецца на змест артыкулаў газеты "Наша Ніва" ды іншай перыёдыкі Вільні, а таксама на мемуарныя крыніцы і архіўныя даныя. В.Лабачэўская прыходзіць да высновы, што ў выніку публікацый Аляксандра Уласава, Вацлава Ластоўскага, Вітольда Чыжа праблема развіцця народнага мастацтва і промыслаў была пераведзена з эканамічна-гаспадарчага кантэксту ў культуралагічны і культурастваральны. Пошук нацыянальных адметнасцей беларускай культуры, нацыянальнага стылю прывёў да паступовай эстэтызацыі этнаграфічнай спадчыны, да ўсведамлення таго, што трэба абуджаць разуменне красы і гонару непасрэдна ў самім народзе. Трэба адзначыць, што гэтыя высновы былі зроблены ў выніку назіранняў яшчэ не разбуранага патрыярхальнага ладу жыцця, ва ўмовах існавання штогадовых кірмашоў на св.Яна і іншых, дзе, аднак, паступова традыцыйны гандаль таварамі мясцовай вытворчасці стаў саступаць месца прывазному прадукту арганізаваных промыслаў з Расіі. Гэта непакоіла нашаніўскіх адраджэнцаў. Выйсце яны бачылі ў стварэнні грамадскіх аб'яднанняў, якія змаглі б згуртаваць сялян, дапамагчы ім утрымліваць канкурэнцыю на ўласным беларускім спажывецкім рынку.

Напрыканцы 1912 года ў Вільні нарэшце было створана Таварыства дапамогі хатнім рамёствам і народнаму мастацтву. Параўноўваючы яго з Кіеўскім саматужным таварыствам і Польскім таварыствам дапамогі саматужным промыслам, В.Лабачэўская падкрэслівае, што Віленскае таварыства было адзіным аб'яднаннем, у назву якога былі ўведзены разам паняцці "хатняе рамяство" і "народ-

нае мастацтва". У гэтым, як лічыць даследчыца, выявілася больш шырокае разуменне стваральнікамі таварыства сваіх мэтаў, іх заклапочанасць агульным станам народнай культуры. У склад праўлення ўвайшлі рэдактар "Нашай Нівы" Аляксандр Уласаў, даследчык і ўладальнік выдатнай калекцыі народнага мастацтва Іван Луцкевіч, дырэктар Віленскай школы мастацтва І.Рыбакоў, мастак Б.Залкінд, інспектар гімназіі І.Красоўскі і іншыя. Старшынёй праўлення быў абраны гарадскі галава, а яго памочнікам мастак Фердынанд Рушчыц.

Аповед пра дзейнасць таварыства і пра арганізацыю І Краёвай выстаўкі дробнага промыслу і народнага мастацтва дае шмат прыкладаў шчырай зацікаўленасці віленскай інтэлігенцыі справамі сялянскага рамяства. Да яе правядзення былі далучаны лепшыя мастацкія сілы Вільні, экспазіцыю стварылі Фердынанд Рушчыц і Антонас Жмуйдзінавічус. Ф.Рушчыцу належыць афіша выстаўкі і вокладка часопіса "Wieś Ilustrowana", прысвечанага віленскай выстаўцы. Яны ўвайшлі ў гісторыю польскай графікі і плаката, пасля ж выхаду ў свет кнігі В.Лабачэўскай, трэба думаць, яны сталі помнікамі і беларускай культуры.

У экспазіцыю ўвайшлі творы народнага мастацтва з беларуска-літоўскіх губерняў — гэта была самая прадстаўнічая выстаўка пачатку стагоддзя, якая зафіксавала шырокую цікавасць гарадскіх жыхароў да культуры вёскі, а таксама актыўныя пошукі грамадствам сваіх этнакультурных каранёў. Разам з творами народнага рамяства экспанаваліся ўзоры беларускага дэкаратыўна-ўжытковага мастацтва XVII — XVIII стст. са збораў А.Брадоўскага, Івана Луцкевіча, апроч таго вырабы вучэбна-паказальных майстэрань і школ рамёстваў.

Аналізуючы працытаваныя водгукі на выставу, а таксама вытрымкі з тагачаснай перыёдыкі, разумееш, што разам з захапленнем народнай культурай аўтараў непакоіла эканамічная неарганізаванасць сялянскіх рамеснікаў. Толькі ва ўсіх гэтых балесных пошуках перспектыў развіцця вёскі адчуваецца перавага эмоцый, а не канструктыўных высноваў. Прыведзенае даследчыцай шкадаванне аглядальніка "Нашай Нівы", што не дадумаліся рамеснікі нарабіць на выстаўку вазы гаршкоў ды скруткі палатна на продаж, трэба адрасаваць да арганізатараў выстаўкі, а не да ўдзельнікаў. Разам з тым правядзенне выстаўкі было прадуманае. На вуліцы перад уваходам у гарадскую канцэртную залу, дзе размяшчалася экспазіцыя, была пабудавана саламяная страха, пад якой на чатырох слупах размяшчалася афіша. У залах была наладжана паказальная праца ткачых за варштатамі, што вельмі прываблівала публіку. З'явілася думка пра стварэнне ў Вільні Цэнтральнага музея дэкаратыўна-ўжытковага мастацтва і народных промыслаў.

Маштабныя артыстычныя акцыі перапынілі першая сусветная вайна і рэвалюцыя. Аднак вывучэнне народнага мастацтва Беларусі не перапынілася, а ў некаторых аспектах набыло новую ступень асэнсавання. В.Лабачэўская шырока асвятляе дзейнасць І.Луцкевіча, В.Ластоўскага, У.Загорскага ў Вільні, А.Уласава, Р.Зямкевіча, Г.Вейсенгофа — у Мінску. Яна піша пра арганізацыю выставак 1918 года, пра збіранне помнікаў народнай культуры і пра навуковыя кантакты нашых вучоных з нямецкімі этнографамі і мастацтвазнаўцамі. Цікава тое, што ўвагу навукоўцаў прыцягнула найперш архаічнасць мастацкай культуры, менавіта праз яе яны асэнсоўвалі эстэтычную вартасць беларускага мастацтва. Альберт Іпель убачыў у гаспадарчых пабудовах беларусаў узоры грэчаскай архітэктуры, у беларускіх і літоўскіх крыжах — выявы раннехрысціянскіх роспісаў. З тыпалагічнага пункту гледжання гэткае параўнанне даволі слушнае, бо народная культура — зафіксаваны сінтэз язычніцтва і хрысціянства, у яе помніках заўсёды ўражвае класічная дасканаласць і асэнсаванасць формы. Этнограф Фрыц Куршман у сваіх артыкулах вызначае багатыя традыцыі разьбы па дрэву, разнастайнасць форм саламяных вырабаў, выканаых у тэхніцы спіральнага пляцення, — словам, тыя простыя побытавыя рэчы, якія раней не лічыліся мастацкімі творамі.

На захаванне архаічнасці народнай культуры былі скіраваны намаганні Таварыстваў дапамогі народным промыслам, якія дзейнічалі ў Заходняй Беларусі ў міжваенны перыяд. Гэты вопыт мае вялікую каштоўнасць для навуковай і арганізацыйна-метадычнай працы з народнымі майстрамі. Апісанню яго прысвечана трэцяя частка кнігі, пэўна, самая цікавая па сваёй фактaлогіі. Тут можна знайсці шмат звестак пра многія сучасныя віды народнага мастацтва. Выкладаючы матэрыял, В.Лабачэўская падкрэслівае, што дзейнасць чатырох беларускіх таварыстваў сярод дзесяці існаваўшых у той час аб'яднанняў такога тыпу ў Польшчы мела сваю адметнасць. Менавіта заходнебеларускімі таварыствамі былі распрацаваны формы і метады дзейнасці ў галіне народных промыслаў, якія былі прыняты ўсімі іншымі польскімі арганізацыямі.

Прычыну паспяховай дзейнасці Таварыстваў В.Лабачэўская бачыць у тым, што іх мэты адпавядалі панаваўшым у грамадстве ідэалам рэгіяналізму. У дзяржаўнай палітыцы польскага ўрада аграрныя пытанні заставаліся прыярытэтнымі. Спрыяльным фактарам стала прыняцце ў 1924 годзе Сеймам закона пра народныя промыслы. Ён дзейнічаў на працягу пяці гадоў. Менавіта за гэты тэрмін былі створаны Таварыствы дапамогі народным промыслам, праз якія накіроўваліся дзяржаўныя субсідыі для развіцця сельскіх рамесных цэнтраў. Да таго ж закон вызначаў дакладны змест паняццяў "народны промысел", "хатні промысел", "саматужны промысел", звязваючы першае паняцце з тым, каб яно абавязкова адпавядала этнічным і мастацкім рысам і мясцовай традыцыі. Мімаходзь можна заўважыць, што заканадаўча можна было б напоўніць гэткім зместам і паняцце "хатні промысел", бо ў традыцыйнай культуры ён заўсёды мае характарыстыкі аўтэнтычнасці, этнічна адпавядае мясцовай традыцыі. Пэўна, польскае мастацтва гэтага часу ўжо было сапсавана вялікай колькасцю твораў "хатняга", ці "кватэрнага" вырабу паводле друкаваных часопісных узораў, што патрабавала такіх заканадаўчых мераў.

Арыентацыя на захаванне этнічных рысаў мясцовых промыслаў была зафіксавана ў статутах Таварыстваў. Зместам дзейнасці Таварыстваў сталі некамерцыйныя, ахоўныя функцыі. Амаль аднačасова ў Вільні, а потым у іншых гарадах узнікаюць гандлёвыя арганізацыі — базары народных промыслаў, якія дзейнічалі на кааператыўнай аснове і спрыялі наладжванню рынкавага продажу мастацкіх вырабаў.

Безумоўна, гэтую структуру можна лічыць узорнай, бо яна вырашала як культурныя, так і эканамічныя праблемы. Аднак самым цікавым у вопыце заходнебеларускіх таварыстваў былі тыя высновы, да якіх прыйшлі іх дзеячы. Яны лічылі, што калі ўмешвацца ў развіццё народнага мастацтва, гэта можа прывесці да яго разбурэння, перараджэння; што народных майстроў не трэба вучыць, прыстасоўваць іх творчасць да гарадскіх патрэб; што народная культура развіваецца па сваіх, натуральных законах. Адзінае, што, на іх думку, патрабуецца ад інтэлігенцыі, — гэта асветніцкія і арганізацыйныя паслугі. Знаўцы народнай культуры павінны прапагандаваць сапраўдныя мастацкія каштоўнасці, арганізатары — спрыяць наладжванню попыту на рамесную прадукцыю сярод насельніцтва.

Вельмі слушныя і своечасовыя назіранні. Аднак яны актуальныя для часу, калі традыцыі яшчэ не былі страчаны і іх пераемнасць магла адбыцца паводле звычаю. Цяпер жа праблема аднаўлення народнага рамяства і навучання яму патрабуе актыўнай ролі ў гэтай справе інтэлігенцыі. Канешне, навучанне павінна адбывацца па законах народнай культуры, вусным шляхам, праз непасрэдныя кантакты народнага майстра з вучнямі. Рэканструкцыя старажытных узораў мастацтва, старажытных тэхналогій і старажытнага абшчыннага ладу жыцця пры гэтым працэсе з'яўляецца сёння лепшым метадам для дзейнасці Дамоў рамёстваў і ўсіх устаноў культуры, звязаных з народным мастацтвам. Эстэтызацыя архаікі, абраная заходнебеларускімі таварыствамі за ідэал, сёння павінна быць падхоплена і паглыблена, павінна стаць узорам эстэтычнай гульні, эстэтычнага пошуку архаічнай гармоніі паміж асяроддзем, чалавекам і супольнасцю.

Гартаючы старонкі кнігі В.Лабачэўскай, мы знаходзім шмат карыснага для асэнсавання праблем сённяшняга дня. Разам з аповедам пра складаны гістарычны лёс народнай культуры Беларусі ў XIX — XX стагоддзях тут сабрана шмат канструктыўнай інфармацыі пра вопыт дзейнасці разнастайных арганізацый і аб'яднанняў, вядомых дзеячаў і проста шчырых руплівцаў, апантаных ідэяй захавання народнага мастацтва. Кніга напоўнена глыбокай павагай да зробленага папярэднікамі, і трэба падзякаваць аўтару за яе клопат і працу па вывучэнню і папулярызацыі культурных здабыткаў нашага грамадства.

Людміла Вакар.

М

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

Узнагароды

За вялікі ўклад у развіццё беларускага музычнага мастацтва Указам Прэзідэнта краіны мастацкі кіраўнік Дзяржаўнага аб'яднання "Белканцэрт" Віктар Вуячыч узнагароджаны медалём Францыска Скарыны.

———

За дасягненне высокіх вытворчых паказчыкаў пры выпуску мастацкай і бытавой керамікі, значны ўклад у сацыяльна-эканамічнае развіццё Маладзечанскага раёна і ў сувязі з 25-годдзем з дня заснавання ААТ "Белмастацкераміка" ў Радашковічах адзначана Ганаровай граматай Савета Міністраў Беларусі. Такой самай узнагародай адзначаны дырэктар прадпрыемства Мікалай Кладаў.

Званні

Указам Прэзідэнта краіны салісту оперы вышэйшай катэгорыі Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы Беларусі Віктару Стральчэні нададзена ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь". Так адзначаны ягоны вялікі асабісты ўклад у развіццё опернага мастацтва, высокае выканальніцкае майстэрства.

———

Ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь" за вялікі асабісты ўклад у развіццё опернага мастацтва, высокае выканальніцкае майстэрства нададзена Указам Прэзідэнта краіны салісту оперы Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы Беларусі Уладзіміру Пятрову.

———

За вялікі асабісты ўклад у развіццё тэатральнага мастацтва мастацкаму кіраўніку Беларускага тэатра "Лялька" Віктару Клімчуку Указам Прэзідэнта краіны нададзена ганаровае званне "Заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь".

Фестывалі

Чарговы "Славянскі базар у Віцебску" стаў гісторыяй. Вось ягоныя пераможцы: Гран-пры — Жэлька Ёксімавіч (Югаславія), першая прэмія — Ірына Дарафеева (Беларусь), другая прэмія — Яўгенія Чобіч (Украіна) і Караліна (Македонія), трэцяя прэмія — Кася Станкевіч (Польшча) і Дыяна Гурцкая (Расія).

На "Кірмашы" "Славянскага базару" сёлета вызначалі таксама пераможцаў. Дыпломы і тэлевізары "Віцязь" атрымалі: расіянка Таццяна Кісялёва (народная цацка) і беларусы Валерыя Зінкевіч (ганчарства), Анатоль Маголін (разьба па дрэву), Ніна Бабровіч (ткацтва), Наталля Юшкова (ткацтва пасаў), Любоў Блохава (саломапляценне), Адам Краўчук (лазапляценне), Юрый Круш і расіянка Марына Курта (рэдкія рамёствы).

———

Пазнаёмцеся з пераможцамі VII Міжнароднага фестывалю "Магутны Божа". Гран-пры атрымаў хор музычна-педагагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М.Танка (кіраўнік Марыя Бахвалава). Сярод царкоўных хароў галоўны прыз дастаўся прыходскаму хору мінскага храма Ражаства Хрыстова (кіраўнік Іна Бадзяка).

———

У штогадовым фестывалі імя амерыканскага дырыжора, піяніста, кампазітара Л.Бернстайна ў французскім Кальмары браў удзел навучэнец каледжа пры Беларускай акадэміі музыкі Алег Яцына (клас скрыпкі Л.Умновай). У фестывальнай праграме ён разам з камерным аркестрам У.Співакова "Віртуозы Масквы" выканаў Трэці канцэрт Моцарта.

———

У польскім Беластоку ў ліпені прайшоў чарговы фестываль беларуска-польскай песні "Артыстычныя сустрэчы", у якім бралі ўдзел шэсць калектываў мастацкай самадзейнасці Гродзеншчыны. Фестываль 2000-га года пройдзе ў Гродне.

———

У чэрвені ў Батоме (Польшча) прайшоў Міжнародны фестываль танцавальнага мастацтва. Удзельнічалі калектывы з Польшчы, Аўстрыі, ЗША, Літвы, Германіі, Венесуэлы, Вялікабрытаніі і інш. краін свету. Беларусь прадстаўляла група мадэрн-балета "Галерэя" з Гродна.

———

16—17 ліпеня ў мястэчку Гарадок (Польшча) прайшоў фестываль маладой беларускай песні, які штогод праводзіць Беларускае аб'яднанне студэнтаў. Галоўны прыз уручаны беларускаму гурту "Exist", які атрымаў таксама права бясплатна запісаць альбом на беластоцкай студыі "Герц". Прыз гледачоў уручаны мінскаму калектыву "Зніч".

———

Беларускі дзяржаўны акадэмічны драматычны тэатр імя Якуба Коласа браў удзел у X Шылераўскім фестывалі ў Берліне, дзе паказаў спектакль "Я, ты, ён, яна, яно..." па матывах трагедыі Шылера "Разбойнікі". Узнагарода — прыз крытыкі.

———

У Гродне прайшоў VII гарадскі фестываль беларускай эстраднай песні "Песня над Нёманам". Лепшай спявачкай прызнана Алена Багдановіч.

Конкурсы

Больш за шэсцьсот беларускіх дзяцей бралі ўдзел у Міжнародным конкурсе "Дзеці свету малююць на ста мовах". Беларускае журы пад старшынствам народнага мастака В.Шаранговіча вызначыла пераможцу, які падчас іудзейскага свята Ханукі 1999 года паедзе ў Іерусалім. Перамагла дзевяцігадовая Яна Волкава з Крычава з карцінай "Ной з птушкамі і жывёламі".

———

Упраўленне культуры Магілёўскага гарвыканкама вызначыла пераможцаў традыцыйнага конкурсу творчых работ, прысвечаных Магілёву. Сярод іх — фотамастак Генадзь Карчэўскі, кампазітар Генадзь Багамолаў, мастак Васіль Камароў.

Выстаўкі

"Вібрацыя энергіі" — пад такой назвай у Нацыянальным мастацкім музеі прайшла выстаўка твораў маладой маскоўскай мастачкі Ганны Кузняцовай.

———

Сусвет душою ахапіць" — такую назву мела выстаўка твораў заслужанага дзеяча культуры Рэспублікі Беларусь, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі "За духоўнае адраджэнне" Яўгена Ждана ў Музеі сучаснага мастацтва (Мінск). Мастак працуе ў жанрах сцэнаграфіі, станковых жывапісу і графікі.

———

У адной з залаў Нацыянальнай бібліятэкі ў Мінску прайшла ў ліпені фотавыстаўка работ шведа Ларса Ёрана Малмгвіста. Большасць з паказаных работ — чорна-белыя партрэты.

———

Мастацкая галерэя "Жыльбел" у летнюю спёку зрабіла падарунак сваім наведвальнікам — выстаўку акварэляў Вячаслава Паўлаўца. Паказана серыя "Геаметрыя краявіду".

———

Выстаўка памяці жывапісца і сцэнографа Вячаслава Кубарава прайшла ў галерэі "Lasandr" магазіна "Акадэмічная кніга" (Мінск). Яму належыць мастацкае афармленне стужак "Альпійская балада", "Паланез Агінскага", "Пайсці і не вярнуцца", "Круглянскі мост", "Дзяржаўная граніца"...

У Музеі скульптуры імя А.Бембеля прайшла выстаўка скульптурных работ Аляксандра Шапо. Незвычайнасць экспазіцыі была ў тым, што на абароне дыпломных работ у Акадэміі мастацтваў было прадстаўлена некалькі яго твораў і дзяржаўная камісія, не вагаючыся, рэкамендавала маладога скульптара ў Беларускі саюз мастакоў. Большасць паказанага прысвечана Полацку і ягоным гістарычным асобам.

"У прасторы беларускага мастацтва творчую адметнасць Уладзіміра Шапо вызначае не толькі знешняя арыгінальнасць яго жывапіснай і графічнай манеры. Мастацтва "жыве" ўнутры У.Шапо, з'яўляецца своеасаблівай патэнцыяй яго асобы". Так пісаў крытык. Гэта адчулі і наведвальнікі выстаўкі ў Віцебску, прысвечанай 50-годдзю мастака. У экспазіцыі былі акварэлі і малюнкі алоўкам.

"Я непахісна шукаю лагічнае развіццё ў тым, што мы бачым і адчуваем пры вывучэнні прыроды, каб потым простымі сродкамі прымусіць гледача адчуць тое, што адчуваем мы". Так гаворыць мастак з Магілёва Валерый Юркоў, для якога сёлетні год юбілейны — 25 гадоў творчай працы. Гэтай падзеі прысвячалася экспазіцыя жывапісу "Маё Падніколле".

З 21 ліпеня ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі была разгорнута выстаўка "Архітэктурны пейзаж у заходнееўрапейскім мастацтве XVIII стагоддзя". Большасць твораў жывапісу і графікі ўзята з фондаў музея і экспанавалася ўпершыню. У экспазіцыі быў знакаміты графічны альбом XVIII ст. "L'es plus beaux monuments de Rome antiguus" ("Цудоўныя віды антычнага Рыма"), створаны французскімі гравёрамі Мантана, Барбо, Бушарам.

У Беларускім таварыстве дружбы і культурнай сувязі з замежнымі краінамі прайшла фотавыстаўка работ французскага фотамастака Мішэля Рэно пад назвай "Падарожжа вакол свету ў 80-ці фотаздымках". На некаторых з іх — Беларусь.

У канцы ліпеня ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі была разгорнута экспазіцыя жывапісных, графічных і скульптурных работ Валерыя Славука, Міхаіла Барздыкі, Сяргея Балянка, Юрыя Падоліна, Алега Варвашэні, Канстанціна Селіханава, Віктара Сахно і Віктара Шыпко. Выстаўка, якая мела назву "На мяжы стагоддзяў", працавала да 22 жніўня.

У Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі экспанаваліся творы разьбяра па дрэву Дзмітрыя Ільінчыка, якога адна з газет назвала "беларускім татам Карла".

У пачатку жніўня ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі адкрылася фотавыстаўка "Новы погляд. 1929. Фатаграфіі Ціны Мадоці". Мадоці — першая жанчына-фатограф пачатку XX стагоддзя. Італьянка па паходжанню, мексіканка па перакананню, яна пражыла дзівоснае жыццё: актрыса Галівуда, мадэль, фатограф, агент Камінтэрна... Фатаграфія — значная старонка ў яе лёсе.

У рамках фестывалю "Славянскі базар у Віцебску" прайшла выстаўка твораў Язэпа Драздовіча (малюнак, жывапіс, вырабы з дрэва, літаратурныя творы, знаходкі археалагічных раскопак) з фондаў Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.

"80 гадоў Віцебскай мастацкай школе" — назва унікальнай экспазіцыі, якая была разгорнута ў горадзе над Дзвіной летам гэтага года і складалася з твораў жывапісу, графікі і скульптуры мастакоў, чые імёны непарыўна звязаны з "залатой" старонкай сусветнага мастацтва 20-ых гадоў. Экспанаваліся творы Я.Мініна, С.Юдовіна, А.Бразера, А.Рома, Д.Якерсона і інш.

"Віцебская кафля" экспанавалася ў мясцовым мастацкім музеі. Тут можа было ўбачыць рэльефныя, паліхромныя, паліваныя і інш. фрагменты карнізаў, франтонаў, камінаў з Віцебска, Полацка, Браслава, Друі.

Заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі мастак Генадзь Шутаў прапанаваў падчас фестывалю "Славянскі базар у Віцебску" выстаўку сваіх твораў пад назвай "Матэрыя мастацтва".

У мастацкім музеі Віцебска была разгорнута экспазіцыя твораў аднаго з яскравых прадстаўнікоў віцебскай мастацкай школы — Іегудзі Пэна. Паказана каля двух дзесяткаў партрэтаў і карцін мастака, на погляд крытыкаў, лепшых.

Дабрачынная выстаўка ў падтрымку народаў Югаславіі, пацярпелых ад бамбардзіровак НАТО, якую арганізавалі Міжнародны мастацкі фонд, маскоўская галерэя "Акварыус" і белградская галерэя "Рускі дом", мела назву "Белы анёл" і была складзена з твораў жывапісу Кацярыны Мілічавіч, Наталлі Бажэнавай і Уладзіміра Глотава.

У філіяле Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі ў Гальшанах працавала выстаўка твораў мастакоў А.Лапіцкай, Л.Паляковай, М.Гуршчанкова, М.Купавы, С.Нядбальскага, У.Савіча, М.Селешчука.

Дні культуры

У Латвіі прайшлі Дні культуры Беларусі, у праграме якіх былі выстаўка "Самабытнае майстэрства і традыцыі беларускага народа", святкаванне Купалля на Даўгаве, гастролі ансамбля "Песняры", выстаўка-продаж вырабаў беларускіх народных майстроў, семінар "Фальклор, абрады і традыцыі Беларусі, агульнасць песенных і танцавальных матываў беларусаў і латышоў".

Прэм'еры

20 ліпеня ў Нацыянальным акадэмічным тэатры оперы адбылася прэм'ера оперы "Фаўст" Антонія Радзівіла (лібрэта І.В.Гётэ) на беларускай мове. У ролях заняты В.Скорабагатаў, Д.Лют, Р.Палішчук, У.Пятроў, А.Бундзелева і інш.

Закрыццё 61-га канцэртнага сезона Акадэмічны сімфанічны аркестр Беларусі адзначыў прэм'ерай. Калектыў пад кіраўніцтвам прафесара Г.Праваторава выканаў маштабны твор сучаснай заходнееўрапейскай музыкі — "Турангаліла-сімфонію" буйнейшага французскага кампазітара А.Месіяна.

Гастролі

Брэсцкі абласны тэатр драмы і камедыі ў гастрольную афішу ў Гомелі ўключыў свае лепшыя спектаклі: "Жаніцьба Фігаро" Бамаршэ, "Цыганскі кароль" У.Караткевіча (інсцэніроўка А.Дударава), "Сям'я злачынцы" Джакамеці, "Беспрасветная камедыя" Шэфера, "Блэз і Мары" Манье.

Народная творчасць

"Углядаешся ў карціны і быццам чуеш мелодыю, у якой кожная нота гучыць па-свойму, а ўсе разам зліваюцца ў тонкую, лірычную песню, якая ідзе ад душы, з'ядноўвае нашы душы". Так мастацтвазнаўца ахарактарызаваў тое, што ўбачыў у галерэі "Lasandr" магазіна "Акадэмічная кніга" ў Мінску. Сваю "Мелодыю душы" (назва выстаўкі) прапанаваў прафесійны вайсковец Аляксандр Унукаў.

У Гудзевіцкім літаратурна-краязнаўчым музеі (Гродзенская вобласць) прайшла выстаўка твораў мастака Дзмітрыя Іваноўскага. Мастак без спецыяльнай адукацыі паказваў свае работы ў Лондане, Парыжы, Варшаве (чатыры разы). У мясцовым музеі гэта трэцяя экспазіцыя земляка.

Аматары спорту ведаюць Уладзіміра Нікольскага з Ліды як чэмпіёна свету 1998 года па армрэслінгу. Магчымасць пазнаёміцца з

(Заканчэнне на с. 56.)

SUMMARY

"Theatrical Enterprise: Is It Art or Commercial Business?" (p. 2).
The late 90ies are marked by a revival of the theatrical movement. New theatrical companies are now guided by the experience of Western theatrical enterprises. Their leaders well understand that for the theatre to exist regular financial means are needed. The activities of these companies are not often paid sufficient attention to by the theatrical public. The leading figures of the non-state theatres existing in Minsk have been invited by the magazine to the round table discussion…

Andrei Akhmetshyn. **"Russia As Seen By the German Poet"** (p. 6).
A review of the production "Demetrius" after F.Schiller's unfinished drama about the Russian troubled times staged at the Gorky Academic Russian Theatre under the direction of Barys Lutsenka. The season of 1998—1999.

Barys Buryan. **"In One's Repertoire"** (p. 7).
Whatever was he not only accused of! It seems that anybody who wished flourished a club above his head. To tell the truth, there were also advocates of his desire to introduce to the Belarusian theatre a heroic romantic colouring of the conflicts that have always been assessed on the stage. He was ousted from Belarus by ideological evil-doers. He continued to live in his repertoire in Kazan… This is about the director Lev Litvinov…

Tattsiana Mushynskaya. **"Who Will Be Kissed By the Fairy?"** (p. 9).
There is a new name in the bill of the Belarus National Academic Ballet Theatre – The Fairy's Kiss by Igor Stravinsky next to the Rite of Spring and Firebird. The latter have been produced by Valiantsin Yelizaryew, the Theatre's artistic director. The Fairy's Kiss was realized by Radu Paklitaru, his pupil, a graduate of the choreographers department at the Belarusian Academy of Music. The Fairy is his graduation project.

Aleg Yeliseyenkaw: "Genres Choose Their Composers…" (p. 12).
Aleg Yeliseyenkaw is known to the Belarusian music lovers as the author of a considerable number of compositions belonging to the academic genre. In the late 80ies he developed an interest in the pop song, which is remains his preference now. The interview with the composer is a continuation of the talk on the modern Belarusian song.

Ales Martsinovich. **"…And Only Eternity Will Remain"** (p. 14).
Mikhail Yelski (1831—1904) is a Belarusian violinist, composer and musical author. He wrote about a hundred works including two concertos, The Spring fantasy sonata, Fantasy on the theme of Polish folk melodies for the violin, violin and piano polonaises, mazurkas, etc. He was also known as a musical publicist. His reminiscences contain a lot of interesting facts about the development of the musical art in Belarus. He is the author of The Folk Dances of the Minsk Province.

Larysa Finkelshtein. **"Self Portrait Outside Interior, Space and Time"** (p. 17).
Nearly every artist has a self portrait – one or several. This genre is a great help to art critics, an important moment in the artist's identification: it manifests indirectly the time and the place of creation as well as the creator's place in this time. This self portrait gives an opportunity to understand that the artist "in general" is the globalness of feeling and the universal power of the talent of the artist Izrail Basaw.

Volha Dashuk. **"The Sources and Prospects of Television"** (p. 21).
Television occupies such an important place in modern civilization that it leads its researchers to a methodological error: they consider the television phenomenon only in the context of the 20th century. It is a direct mistake: a contemporary phenomenon is explained through contemporaneity. It follows from this approach that TV is only a happy engineering initiative which continues the series of other happy discoveries of the earlier technical means of transferring and storing information. The author makes an attempt at considering TV in a broad historical context which goes beyond the boundaries of our time.

Yawhen Hankin. **"The Knight of the Tenth Muse"** (p. 24).
Yawhen Hankin (1922—1996) designed many films of the Belarusfilm Studio in the 1950s: screen versions of Larks Are Singing, Pawlinka, He Who Laughs Last, the film The Clock Stopped at Midnight. He naturally entered the new wave of the 60ies (I Come From Childhood, War Under the Roofs, The Sons Go Into Battle). We offer an abridged version of Hankin's feature on Sergei Eisenstein, which was included in the book prepared for publication.

Dzmitry Karol. **"Other People's War of Peshekhonov"** (p. 28).
The very title of Igor Peshekhonov's photo exhibition My Other People's War must be a description of the point of view of the soldier author who was not authorized to take pictures of the war, who was deprived of the privileged position of a casual observer.

Mikhas Tsybulski. **"Chronotope in the Poetics of the Genres of Painting"** (p. 33).
The last third of the 20th century is characterized by an active applications of the culturological aspects in the study of art, by the search and study of the general tendencies and issues in the development of its various kinds and genres. The assessment of the universal character of the analytical elements of M.Bakhtin's theory of genres, his research of space and time in literary works, as well as the insufficiently elaborated terminology in art criticism gave cause for their use in this field. Given that art and literature are permeated with chronotopical models of various degrees and volumes, it became possible to define the general aesthetical content of the chronotope and use it as a term to designate the spatial and temporal models in the visual arts.

Valiantsina Tryhubovich. **"Come Back, My Soul, to Your Abode…"** (p. 36).
In the exhibition hall, on the white walls, there were 20 works. Mostly landscapes, so recognizably Belarusian. Marya Kastsiukovich embodied the pictures of nature in materials unusual for the landscape. All exhibits were made in leather, sometimes supplemented with natural stones, pieces of wood, amber…

Ales Pruski. **"The Soul's Refuge"** (p. 40).
From time to time the artist Anatol Chmil puts aside both landscapes and still lifes. A new stretcher of the well thought out size is being made, a new canvas is being stretched, and the silhouettes of Vitsiebsk, old and beautiful, ooze out in expressive strokes…

Maya Yanitskaya. **"Introduction Into the World of Christian Icons"** (p. 42).
The end of the publication (beginning in No 7) which contains the basic information on the Christian picture of the world without which it would be impossible to grasp the real sense and aesthetic depths of the icons and other works of religious art. She gives the typology of icons adopted in iconography, which is illustrated by the corresponding specimens including the Belarusian ones.

Yakaw Lensu. **"In the Space of the Great World"** (p. 46).
The article continues the discussion of the symbolics of the Belarusian folk dwelling (see No 4, 1995 and No 7, 1997). The author considers the symbolics of the connection of the dwelling with the environment and the importance attached by our ancestors to their dwelling in the space of the great world.

Dz.Mukhavets, Zinaida Nestiarovich, Dzmitry Padbiarezski. **"Discography"** (p. 49).
Introduction to the new audio recordings of the Belarusian composers and performers.

Liudmila Vakar. **"Respecting What Has Been Done"** (p. 50).
A review of Volha Labachewskaya's book Preserving Authenticity. From the History of Folk Arts and Crafts of Belarus, published last year by the Belaruskaya Navuka Mink Publishing House.

* * *

The issue carries "The Artistic Life News" of Belarus for the past months, pages of the calendar for September.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і зверстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса. Падпісана да друку з арыгінал-макета 20.08.99. Фармат 60x90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,82. Тыраж 845. Зак. 1612.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

(Заканчэнне. Пачатак на с. 53.)

ім атрымалі і аматары выяўленчага мастацтва. У Лідскай мастацкай галерэі прайшла выстаўка ягоных жывапісных работ. Пасля адкрыцця экспазіцыі адна з газет пісала: "Ужо ў пачатку творчага шляху Нікольскага хвалююць філасофскія пытанні: дабро і зло, жыццё і смерць, прыгожае і агіднае. Мабыць, адсюль і нязвыклыя параўнанні, тонкі псіхалагізм, трансфармацыя формаў у яго работах".

Экспазіцыя вышываных карцін і абразоў сучасных майстроў Расіі прайшла ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі. Яна арганізавана Расійскім Домам народнай творчасці.

Выданні

Сталічнае выдавецтва "Тэхналогія" на нямецкай і беларускай мовах апублікавала літаратурна-мастацкі зборнік "Фауст", прысвечаны оперы Антонія Генрыха Радзівіла на лібрэта І.В.Гётэ. Тыраж — 500 экземпляраў. Пераклад лібрэта на беларускую мову зрабіў В.Сёмуха.

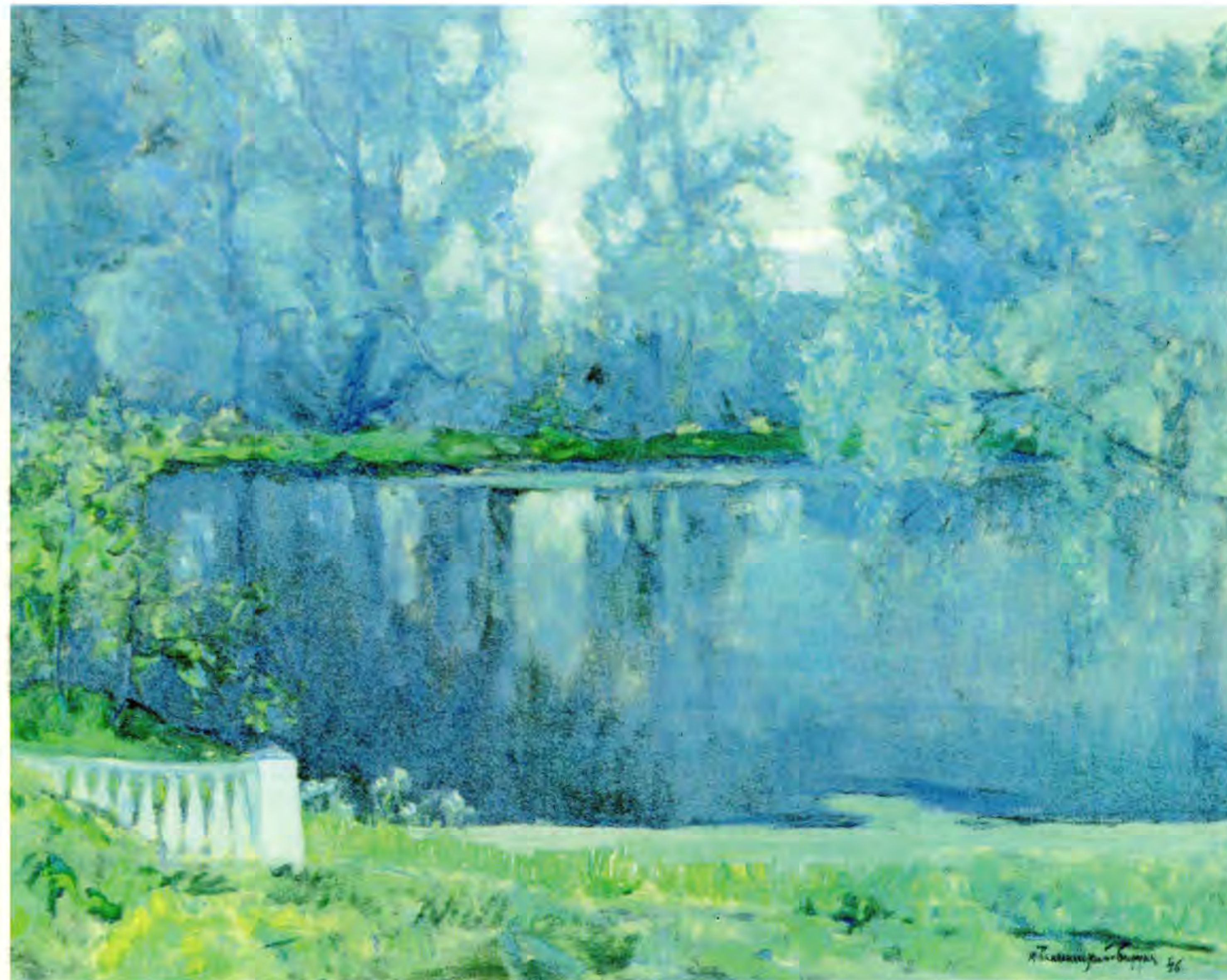
"Віцебская школа жывапісу" — назва новай серыі паштовых марак. На іх — рэпрадукцыі карцін мастакоў розных напрамкаў, якія жылі і працавалі ў Віцебску ў канцы XIX — пачатку XX стагоддзя.

У ліпені адбылася прэзентацыя першага нумара Бюлетэня Беларускага камітэта Міжнароднага Савета Музеяў (ICOM), адрасаванага музейным работнікам і шырокаму колу чытачоў.

"Тэатр у прасторы часу". Гэта назва зборніка мастацтвазнаўчых артыкулаў доктара мастацтвазнаўства Рычарда Смольскага. Зборнік выдадзены выдавецтвам "Мастацкая літаратура" і адрасаваны прафесіяналам і тым, хто цікавіцца тэатрам і драматургіяй. М

СТАРОНКІ КАЛЕНДАРА: ВЕРАСЕНЬ 1999

1
50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Мікалаевіча Яскевіча**, спевака, народнага артыста Беларусі.
4
140 гадоў з дня нараджэння **Браніслава Ігнатавіча Эпімах-Шыпілы** (1859–1934), дзеяча беларускай культуры, выдаўца, фалькларыста, мастацтвазнаўца.
5
Дзень беларускага пісьменства.
10
70 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Аляксандравіча Глебава**, беларускага кампазітара, педагога, грамадскага дзеяча, народнага артыста СССР, народнага артыста Беларусі.
12
70 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Ягоравіча Матукоўскага**, беларускага драматурга, заслужанага работніка культуры Беларусі.
13
25 гадоў таму Беларуская рэспубліканская студыя тэлебачання пачала **каляровыя перадачы**,
85 гадоў з дня нараджэння **Рувіма Янкелевіча Яўраева** (1914–1987), беларускага спевака, заслужанага артыста Беларусі,
60 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Цімафеевіча Зайцава**, беларускага графіка.
15
85 гадоў з дня нараджэння **Віктара Міхайлавіча Браянкова** (1914–1976), беларускага віяланчэліста, заслужанага артыста Беларусі,
70 гадоў з дня нараджэння **Арлена Міхайлавіча Кашкурэвіча**, беларускага графіка, народнага мастака Беларусі.
16
95 гадоў з дня нараджэння **Раісы Мікалаеўны Кашэльнікавай** (1904–1980), беларускай актрысы, народнай артысткі Беларусі.
17
50 гадоў з дня нараджэння **Веры Іванаўны Юрковай**, беларускага графіка.
18
85 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Рыгоравіча Раманава**, беларускага графіка, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.
20
80 гадоў з дня нараджэння **Канстанціна Іванавіча Максімцава**, беларускага жывапісца.
21
Дзень міру.
80 гадоў з дня нараджэння **Пятра Міхайлавіча Раманоўскага** (1919–1977), беларускага жывапісца.
23
85 гадоў з дня нараджэння **Івана Сяменавіча Дмухайлы**, беларускага жывапісца,
85 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Антонавіча Плужніка** (1914–1976), беларускага жывапісца.
25
60 гадоў з дня нараджэння **Святланы Піліпаўны Данілюк**, беларускай спявачкі, народнай артысткі СССР, народнай артысткі Беларусі.
26
60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Нічыпаравіча Шпартава**, беларускага жывапісца.
27
80 гадоў з дня нараджэння **Валянціна Мікалаевіча Савіцкага**, беларускага жывапісца.
29
95 гадоў з дня нараджэння **Льва Уладзіміравіча Голуба** (1904–1994), беларускага кінарэжысёра, народнага артыста Беларусі,
75 гадоў з дня нараджэння **Іосіфа Валяр'янавіча Ляшчынскага**, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, заслужанага дзеяча культуры Беларусі,
50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Пятровіча Кандрусевіча**, беларускага кампазітара.
30
100 гадоў з дня нараджэння **Веры Рыгораўны Тарасік (Рынковіч)** (1899–1986), беларускай актрысы і педагога. М



В. Бялыніцкі-Біруля. Горкі Ленінскія. Сажалка. Алей, 1946. 87,5x105.